



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

Juan Antonio Valle Martí

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

10. ESCULTORS ARAGONESOS DE LA  
SEGONA GENERACIÓ QUE TREBALLEN  
AMB TRONC O AMB BIGA.

1. RICARDO CALERO.

1. RICARDO CALERO.



## 1. CONTEXT EN QUÈ S'HA DESENVOLUPAT L'ESCUPTURA DE R. CALERO.

---

Ricardo Calero (Villanueva del Arzobispo, Jaen, 1955) resideix a Saragossa des del 1956. La dedicació a l'escultura té els orígens en l'ambient familiar:

"Comencé con la madera por una razón muy elemental: mi abuelo era tallista y mi padre tenía un taller de ebanistería, por tanto yo tuve una relación directa con el mundo de la madera. Iba a trabajar con unos tallistas que trabajaban para mi padre de pequeño; me gustaba el ambiente, cogía una herramienta y me ponía a trabajar. En un momento dado necesitaron un chaval que les ayudara, yo había acabado los estudios (entonces murió mi padre y todos los hermanos nos pusimos a trabajar). Es decir, que toda una serie de circunstancias hicieron que me formara en la talla de la madera." (1).

1 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero" inclosa en aquest treball.

Però la seva introducció dins l'àmbit de les exposicions no s'inicià fins al 1976 i la relació comercial amb les galeries fins al voltant dels anys vuitanta.

El context nacional en què s'ha desenvolupat la seva obra respon a les coordenades marcades des de la dinàmica exterior, és a dir, des del nou expressionisme alemany, generat pels "salvatges", i des de la transavantguarda italiana. En el conjunt de l'Estat espanyol també hi ha altres referències les quals apareixen al llarg dels anys vuitanta, amb un clar component autòcton i expressionista.

La realitat artística aragonesa està precedida per dues figures claus: Pau Gargallo i Pablo Serrano, la incidència dels quals és minsa dins el conjunt artístic que els seguí. El model basc, relativament pròxim, tampoc té una aportació determinant en la conducta de Calero.

L'actitud expressiva, la necessitat experimental i la motivació romàntica provoca que les intervencions poètiques de Calero es desenvolupin en tres fronts: l'escultura com a objecte, les accions en la ciutat i els muntatges o intervencions en espais tancats.

Lògicament el model dels anys vuitanta impregna l'activitat escultòri-



2 - BLANCH, M. T.: "Ser escultor en los ochenta". CATÁLOGO V BIENAL DE ARTE CIUDAD DE OVIEDO. Ed. Ayuntamiento de Oviedo i Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986.

ca de Calero, model que es manifesta a través de l'eclecticisme i de la individualitat:

"Han hecho desaparecer las consignas y admiten lo pluridireccional, lo ecléctico como forma de manifestación de su individualidad. Una individualidad que no se ve a si misma de una sola e inalterable manera, que se expresa desde la contradicción (...), como el mundo que les rodea." (2).

Com més es perd la seguretat en les directrius precedents, més fort és el sentiment de privadesa, de subjectivitat, i per tant, hi ha potenciació de l'actitud revisionista amb una reelaboració d'un nou llenguatge fonamentat en el món personal i en els múltiples fenòmens que ens ofereixen les diverses cultures o moments històrics.

Per una altra banda, hi ha la realitat geogràfica i cultural en què es mou Ricardo, qui estableix una dialèctica constant entre els diferents entorns (entorn urbà - entorn rural). El model urbà, incorporat a l'escultura dels anys vuitanta queda contrastat per la realitat socio-econòmica de l'estat. Cal dir que els escultors, de vegades, assumeixen aquesta contradicció i la incorporen plenament a la seva dinàmica; aquest és el cas de Calero.

## 2. EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA DE R. CALERO.

---

En l'evolució seguida per Calero, a través dels quasi quinze anys de dedicació a l'escultura, el tronc ha tingut i té un protagonisme especial, la qual cosa ens permet dir, tal i com fa l'escultor:

"El tronco sigue siendo el personaje de la historia, del discurso que estás narrando." (3).

3 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

L'evolució s'ha evidenciat amb les més de cent cinquanta o quasi dues-centes escultures de les catorze sèries.

La potencialitat expressiva ha estat bàsicament el guió que ha determinat els canvis profunds en l'ús dels materials, de l'espai, de les formes, etc.

Els inicis de Calero han estat lligats, com hem vist, al treball de la fusta en el taller patern. Inluït per la dinàmica artesanal, Calero ha executat les primeres talles de tal forma que palesen l'ofici adquirit. Progressivament, el tronc va assumint la seva entitat dins el concepte expressiu, i es manifesta amb tota rotunditat. Les intervencions sobre la superfície queden aïllades en determinades parts, les qual corresponen a la que representa el cap, les mans, etc.

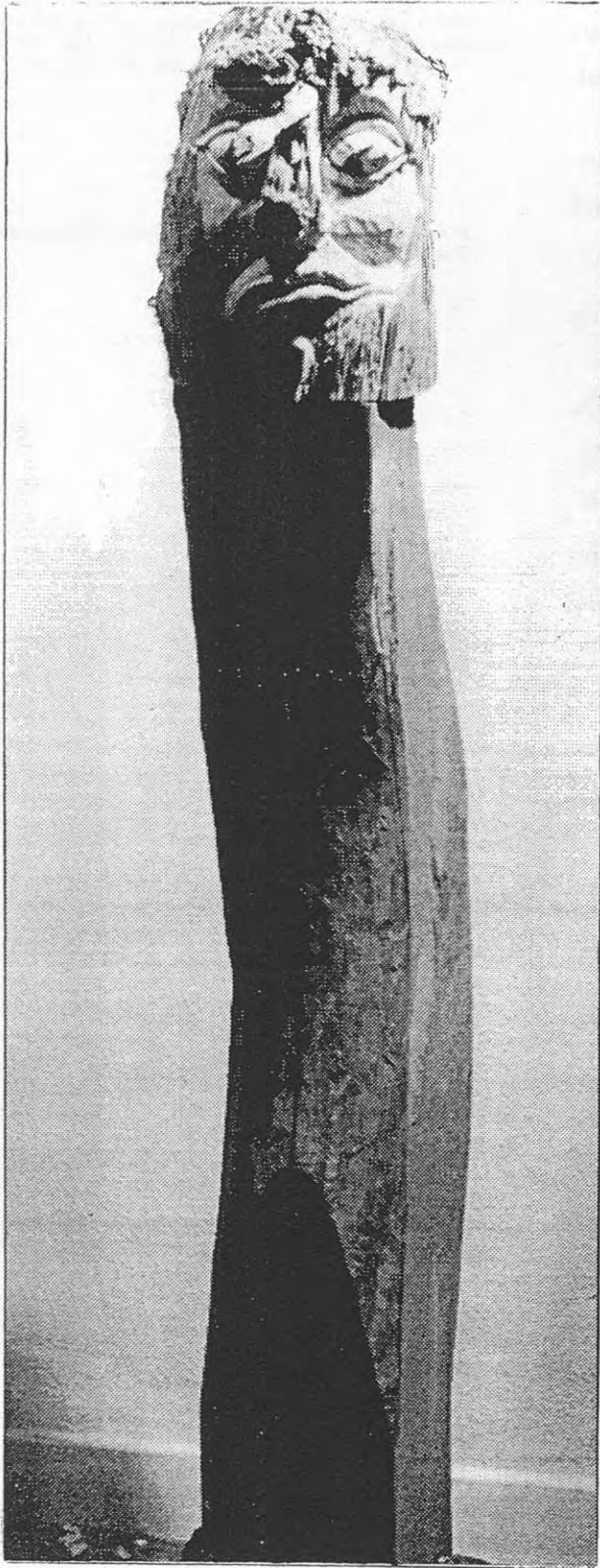
"En el trabajo con madera he pasado por diferentes etapas: en un principio la trabajaba de forma muy fina, la tallaba, la pulía, la barnizaba y patinaba, era un trabajo muy pulcro, muy bien terminado. Luego el proceso va cambiando y vas dejando el lastre del oficio (...) y vas pasando al concepto de tronco; en las últimas piezas que trabajé en el 84, respetaba lo que era la madera en su estado natural: el tronco, su corteza, tallaba lo mínimo... es decir, era una intervención mínima en el material, la imprescindible para lograr la máxima expresión, dejando que el material respirase su máxima naturalidad." (4).

4 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

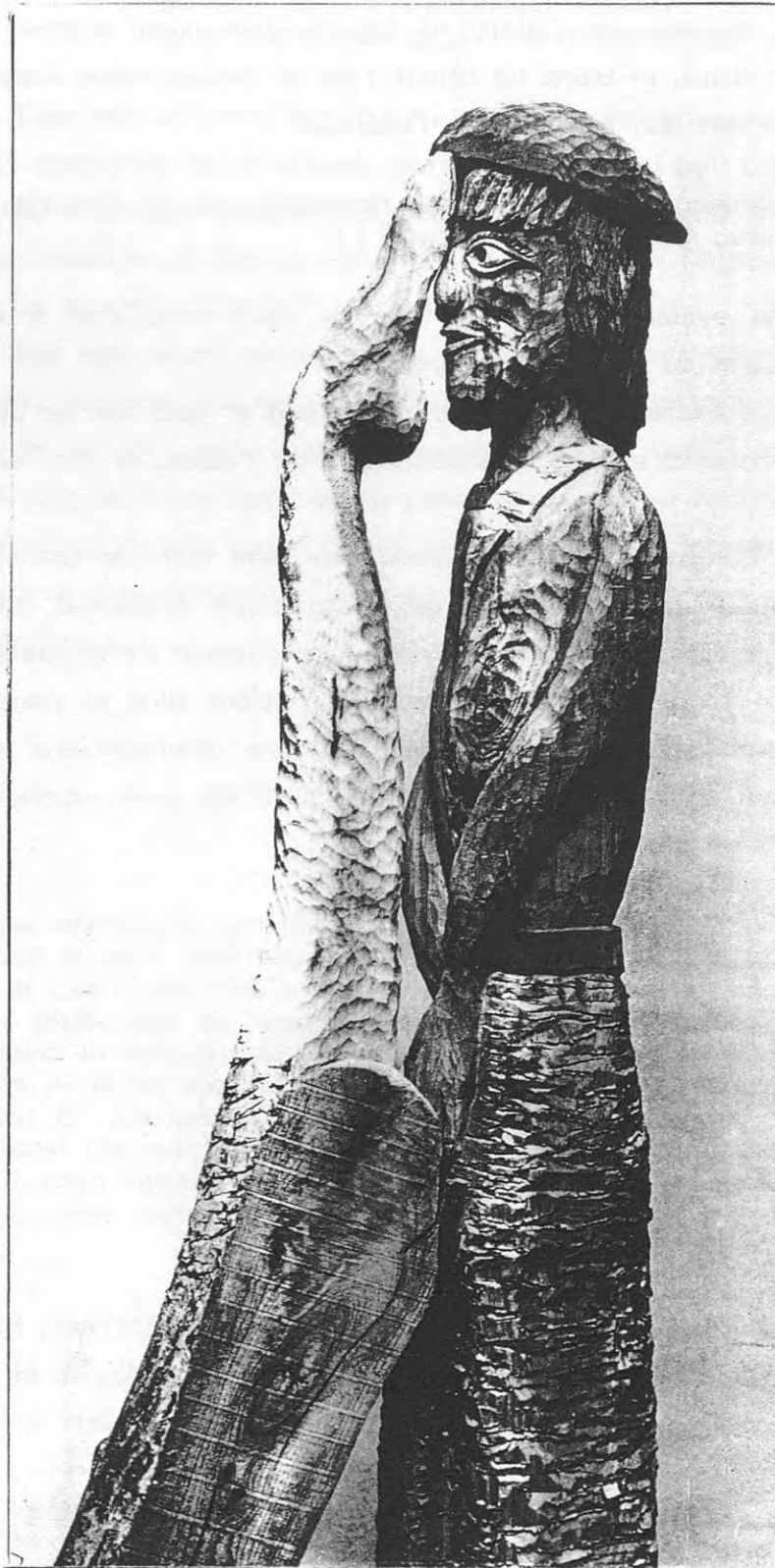
Dins aquest context, en què el tronc té la màxima autonomia, hi podem incloure, com exemple, la sèrie de "Personajes entroncados" o el conjunt "El bosque para la Señora de la noche", realitzats al voltant de l'any



"Cabezudo con boca",  
sèrie "Primitivos", 1983.



"El Amante", 1984, om. 160x100 cm.





"Sirena", sèrie "Personajes entroncados" ("Bosque para la señora de la noche"), 1984.



1984.

Poc a poc Calero ha afegit altres materials: deixalles i materials recuperats que s'incorporen al tronc, manipulant-los o simplement introduint-los sense modificació. La pedra reelaborada assumeix la funció de cap. Exemple d'això són les escultures que s'agrupen al voltant de la sèrie "Sud realismo", del 1985, i que va presentar a la "Feria de Arco" del 1986. El component figuratiu aportat per la pedra en forma de cap és acompanyat per la vertical del tronc i tots els afegiments metàl·lics recuperats que vesteixen els personatges.

Posteriorment Calero ens diu que prescindeix del component figuratiu i que manté el to suggerit per aquest, i en algun cas per la pedra.

La sèrie "Amuletos del pensamiento", del 1986, representa una nova **modificació** en substituir la pedra per una gran varietat de recipients i fòtils metàl·lics recuperats. Els materials arriben a tenir un protagonisme més suggerent i el tronc, de vegades, queda totalment cobert per aquest metall recuperat, però no es perd totalment la referència humana a causa de la pròpia verticalitat i la tendència a encastellar un dels fòtils damunt el tronc. L'estatisme vertical es decanta gradualment cap a l'horitzontalitat:

"Las esculturas van cayéndose, convirtiéndose en piezas de suelo, planas, que después se vuelven a levantar. Todo esto me lleva a otro juego con el espacio, con la vertical y la horizontal fundamentalmente." (5).

5 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

Aquesta dinàmica ja ens introdueix en l'any 1987, en què les referències a la forma humana es perden totalment, on es juga principalment amb el contingut poètic i simbòlic del material recuperat, amb l'ambientació d'aquest en espais que suggereixen escenaris o aprofitant l'herència cultural dels "happenings", les "instal·lacions", els "performance" i els "entornaments".

"La escultura de antes (las que eran talladas y muy primitivas) funcionaban como elementos autónomos (...) desde hace dos años funcionan como instalaciones." (6).

6 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

En aquestes darreres instal·lacions trobem escultures en les qual el tronc no apareix, o hi predominen les fustes quan el primer no hi és,

"S.T.", 1984, sèrie "Bosque para la señora de la noche".

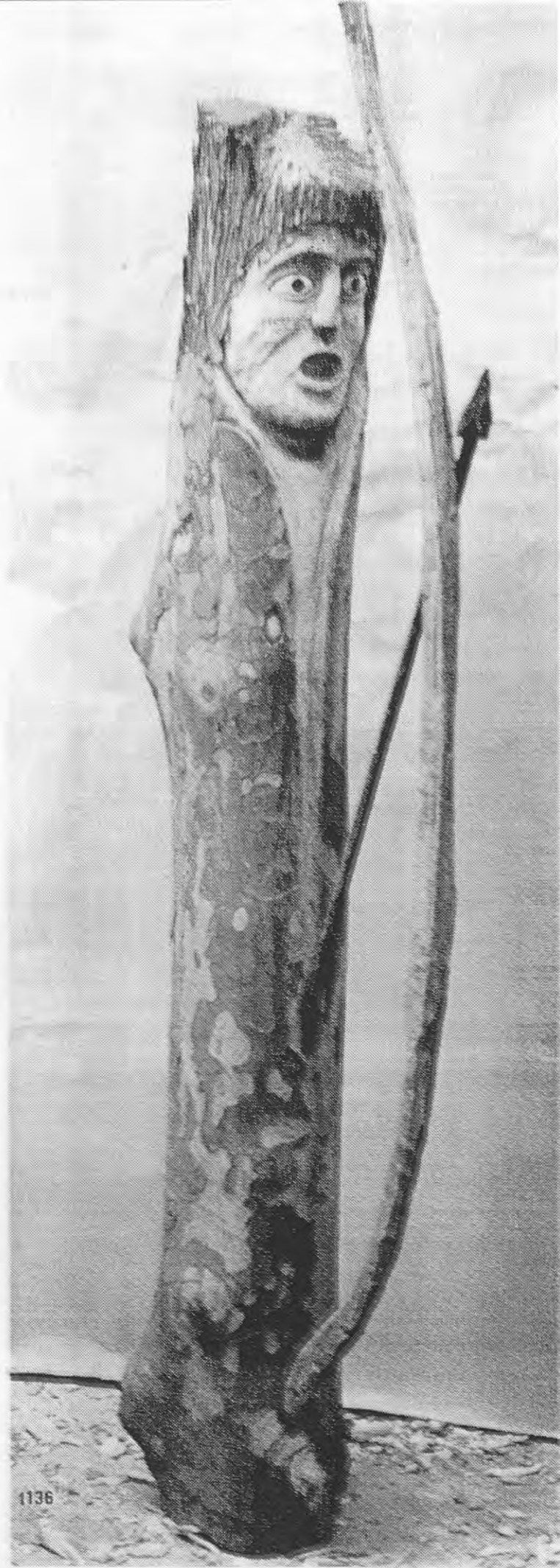




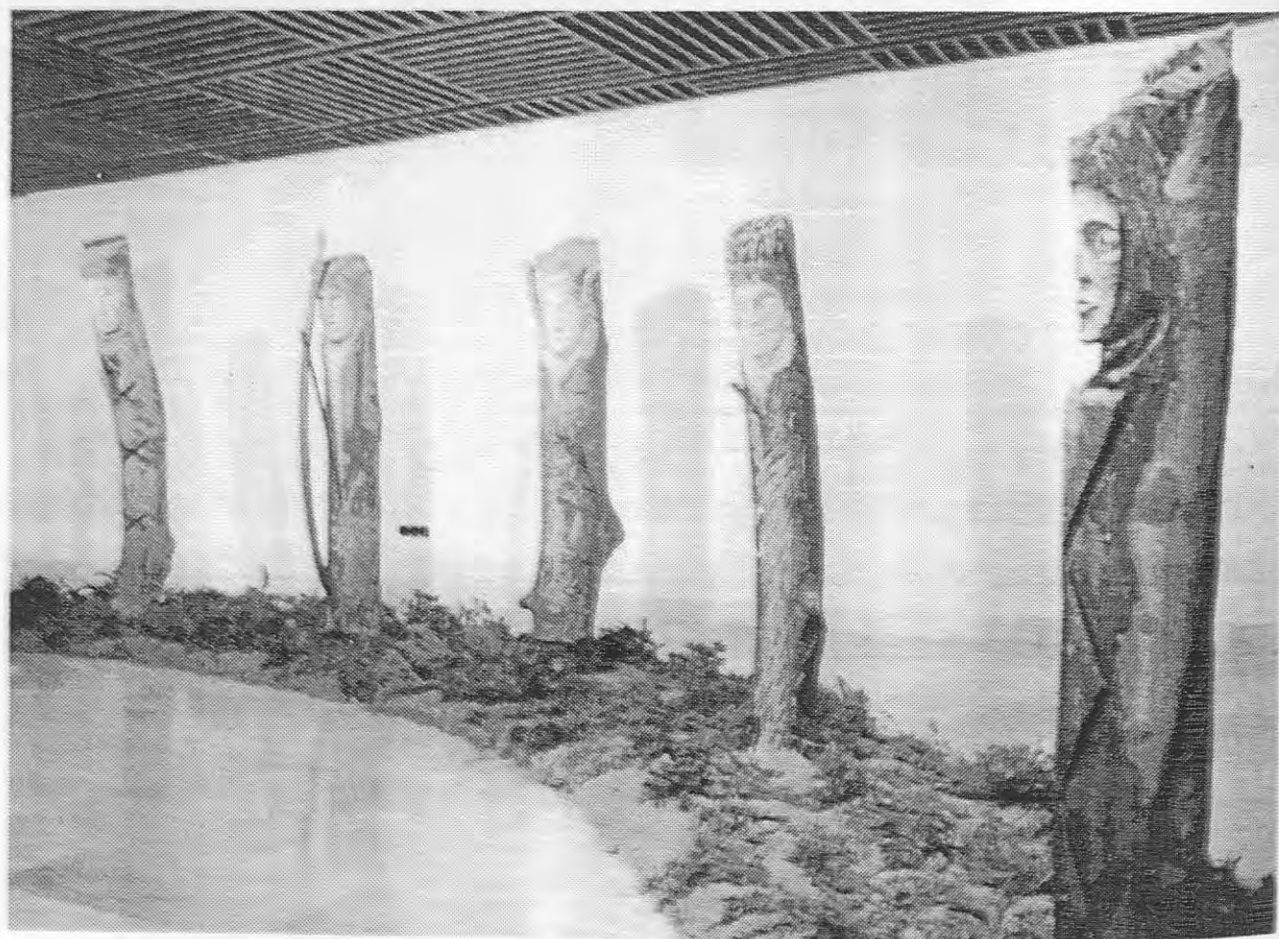


"Presente Ausente", 1984, sèrie  
"Bosque para la señora de la noche".





1136



"Bosque para la señora de la noche", 1985.

"Arquero", 1984, sèrie "Bosque para la señora de la noche".



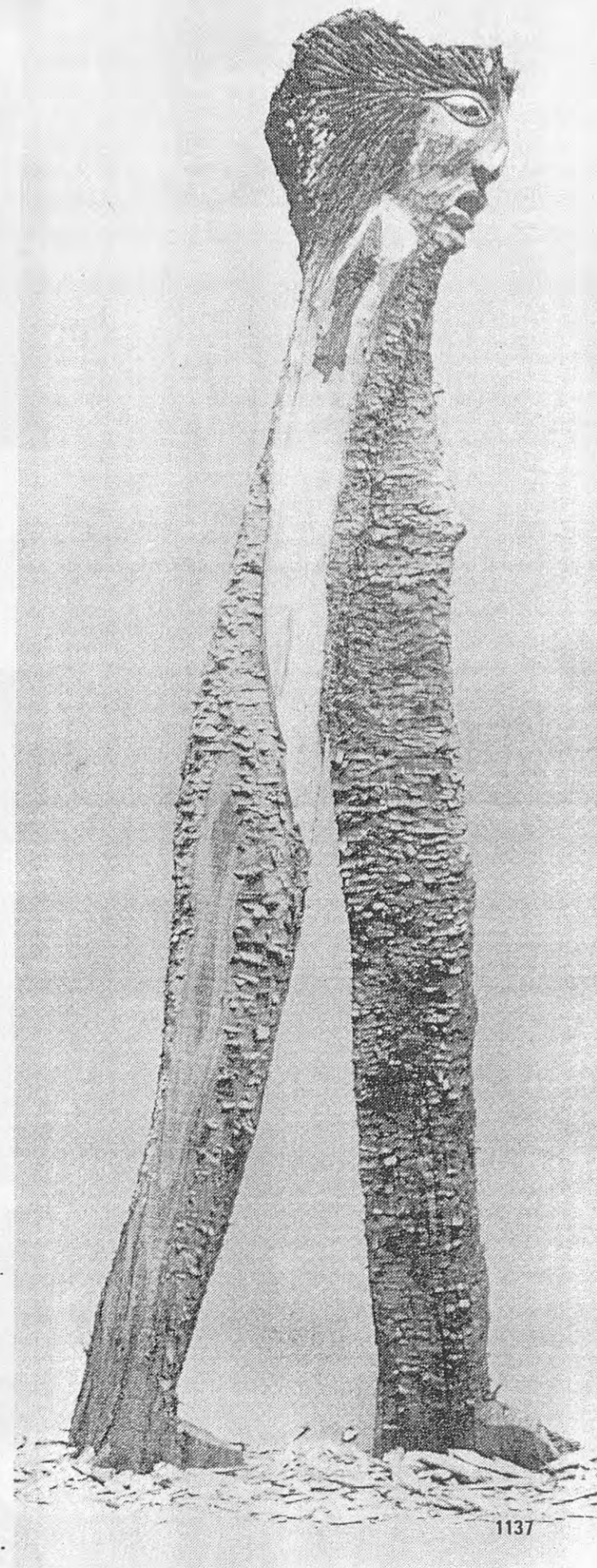
encara que hi ha altres instal·lacions en què trobem tant la fusta recuperada d'instruments i de màquines **industrials**, com el tronc, això sí, generalment carbonitzat en la seva superfície totalment o parcial. Un exemple clar el tenim en l'escultura "Sueño y deseo de Pasión", del 1987, en què el color té un valor fonamental.

Dins d'aquest context general de l'evolució, cal situar les "Acciones de Luna". En aquestes peces, que Calero comenta en la nostra entrevista, no hi participa plenament el tronc, si no és més que en comptades ocasions. Però sí que incideix en el desenvolupament de les sèries, en assumir la funció de gresol de projectes paral·lels, que desencadenen tot un seguit de motivacions i plantejaments creatius.

"Son acciones piratas que realizo a las doce de la noche como símbolo múltiple. Para demostrar que se puede 'pasar' de las salas de exponer, para hacer reflexionar (...) para dar rienda suelta a mi capacidad de expresión. (...) Las realizo por el centro de la ciudad, a las doce, acompañado tan sólo de un fotógrafo que recoge testimonialmente la acción." (7).

Els temes d'aquestes sèries van íntimament relacionades amb el plantejament i l'actitud desenvolupats per Calero en front de l'escultura, com veurem posteriorment.

7 - BAYON, Miguel: "Entrevista a Ricardo Calero sobre 'Acciones de la Luna' ". EL DÍA. Setembre del 1986.



"Caminante", 1984-85, 220x80x30 cm.



"Cabezudo con pilas",  
1985, fusta i metall.



8 - CASTRO, Antón: "Pasión, simbolismo e intuición en la obra de Ricardo Calero". EL DÍA. 11 de març del 1988.

### 3. MATERIALS EMPRATS EN L'ESCLUTURA DE CALERO.

Un dels aspectes més importants dins l'escultura de Calero és l'articulació de materials diversos que tenen un valor residual o pobre dins el context socio-econòmic en què predomina el consum i el disseny.

La dialèctica establerta entre el món rural i el món urbà, té molt a veure amb aquesta utilització d'objectes i de materials diversos.

Els materials, amb Calero, no tenen la propietat matèrica atribuïda a les generacions anteriors. La significació està matisada per un fet fonamental: el reciclatge.

La ruptura amb la tradició escultòrica ve donada per la necessitat narrativa i poètica de l'escultor, factor que no era present en les etapes precedents. Això l'ha significat com a escultor modern en l'etapa franquista.

Calero fa servir recipient metàl·lics, ferralles, canonades de zinc, bidons, plaxes de ferro, fustes, màquines recuperades, varetes de ferro, cautxú, draps, fils, terres pigmentades, etc. Entre aquestes matèries, com a element estructural o simbòlic, tenim el tronc. La seva articulació respon a una visió poètica.

"Calero es un escultor poeta, o un poeta escultor. Sus títulos, su profundización en la materia y en los significados responden a una visión poética." (8).

L'habilitat estètica de Calero d'aglutinar tots aquests materials permet obtenir ambients escenogràfics en què intervé tot el món perceptiu de l'espectador: llum, color, olor, espai, forma, etc. La qualitat dels resultats és, de vegades, d'un efectisme extraordinari que ens transporta a un món subreal, d'una expressiva plasticitat.

Per tal de dur a terme aquesta ambientació, Calero conjuga diversos materials. D'aquesta manera, aconsegueix crear un espai ple de suggerències sensibles que insinuen, més que mostren, la realitat que l'envolta; arriba a plasmar un seguit de percepcions íntimes, relacionades amb la personalitat existencial de l'escultor.



"S.T.", 1985, pedra, metall i fusta.

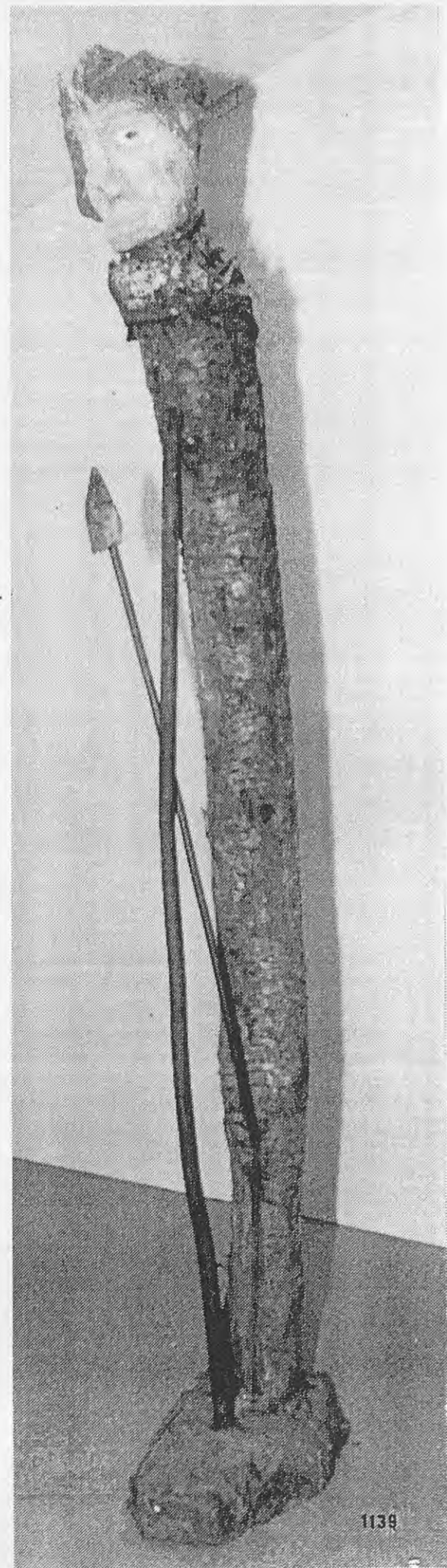


"S.T.", 1985, pedra, metall i fusta.

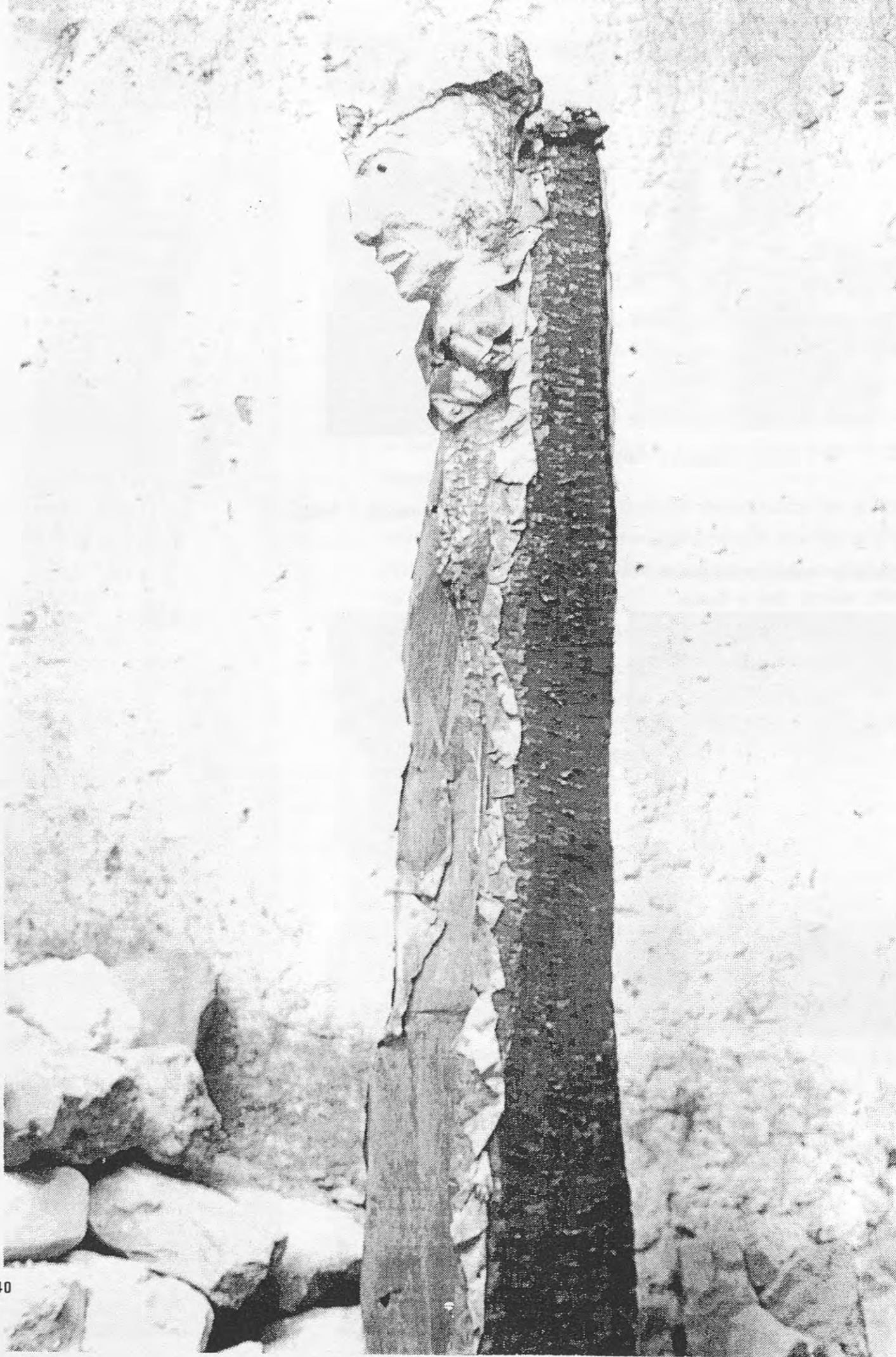
"Entre un sueño y el canal del pensamiento",  
1985, pedra, zinc i fusta.



Sèrie Sud Realismo.







"Entre un sueño y el canal del pensamiento",  
1985, sèrie "Sud Realismo", 200 cm. H.

Manel Clot ens ho descriu de la següent manera:

"Caracterizado por una particular poética que incluye un repertorio singular, su mundo parece apelar a las estructuras de lo emocional por medio de materiales combinados y enfrentados." (9).

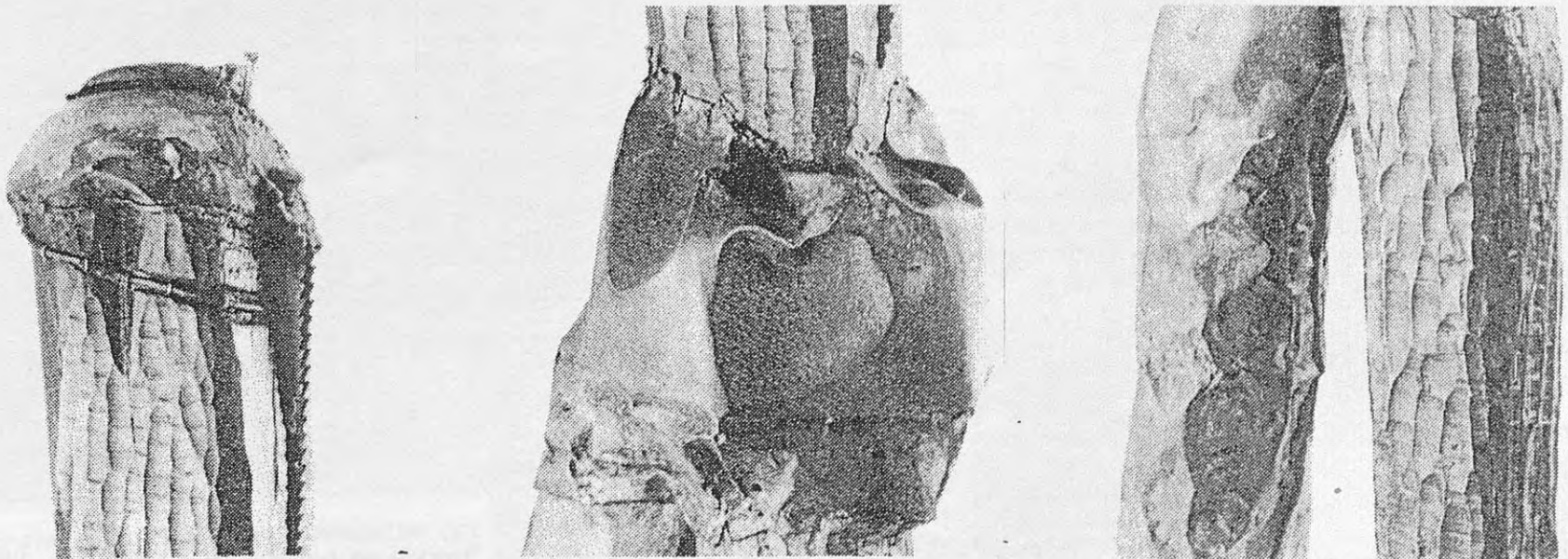
9 - CLOT, Manel: "Zaragoza, una capital de la escultura". EL PAÍS. 26 de març del 1988.

l'elecció dels materials ve donada per la diferent valoració de la qualitat, de la capacitat de suggestió o de la possibilitat de trascendir l'estat material per a convertir-se en metàfora:

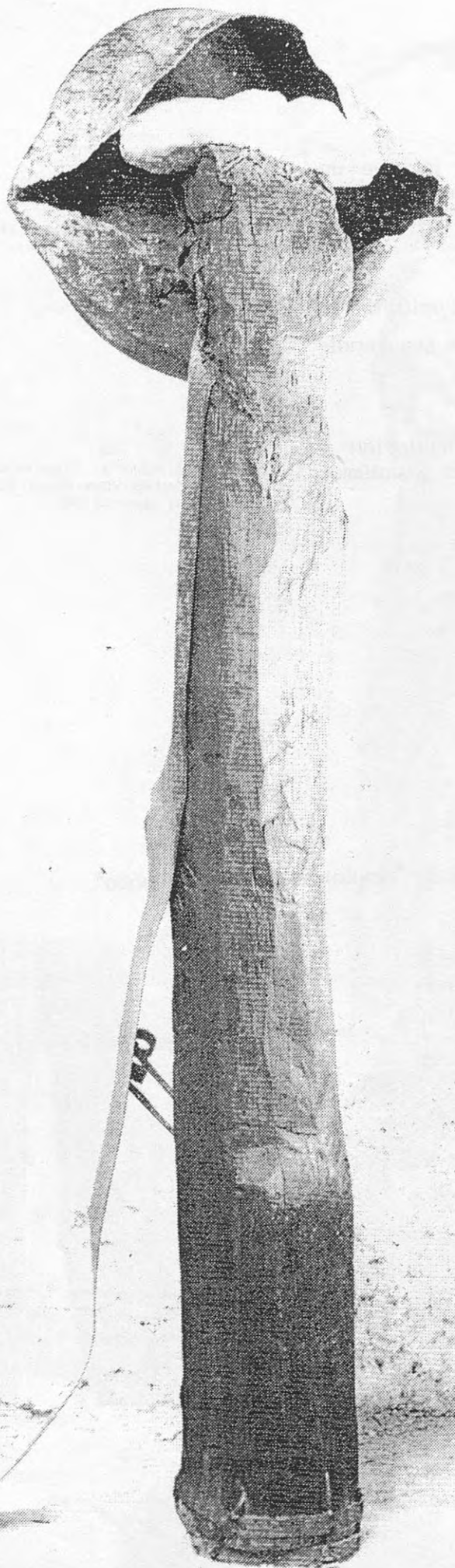
"...una metáfora conseguida desde la libre asociación y manipulación de superficies, calidades cromáticas y volúmenes..." (10).

10 - RICO, Pablo J.: "Viaje ritual sin retorno". CATÁLEG RICARDO CALERO. VIAJE RITUAL. Ed. Ayuntamiento de Zaragoza. Saragossa, març del 1988.

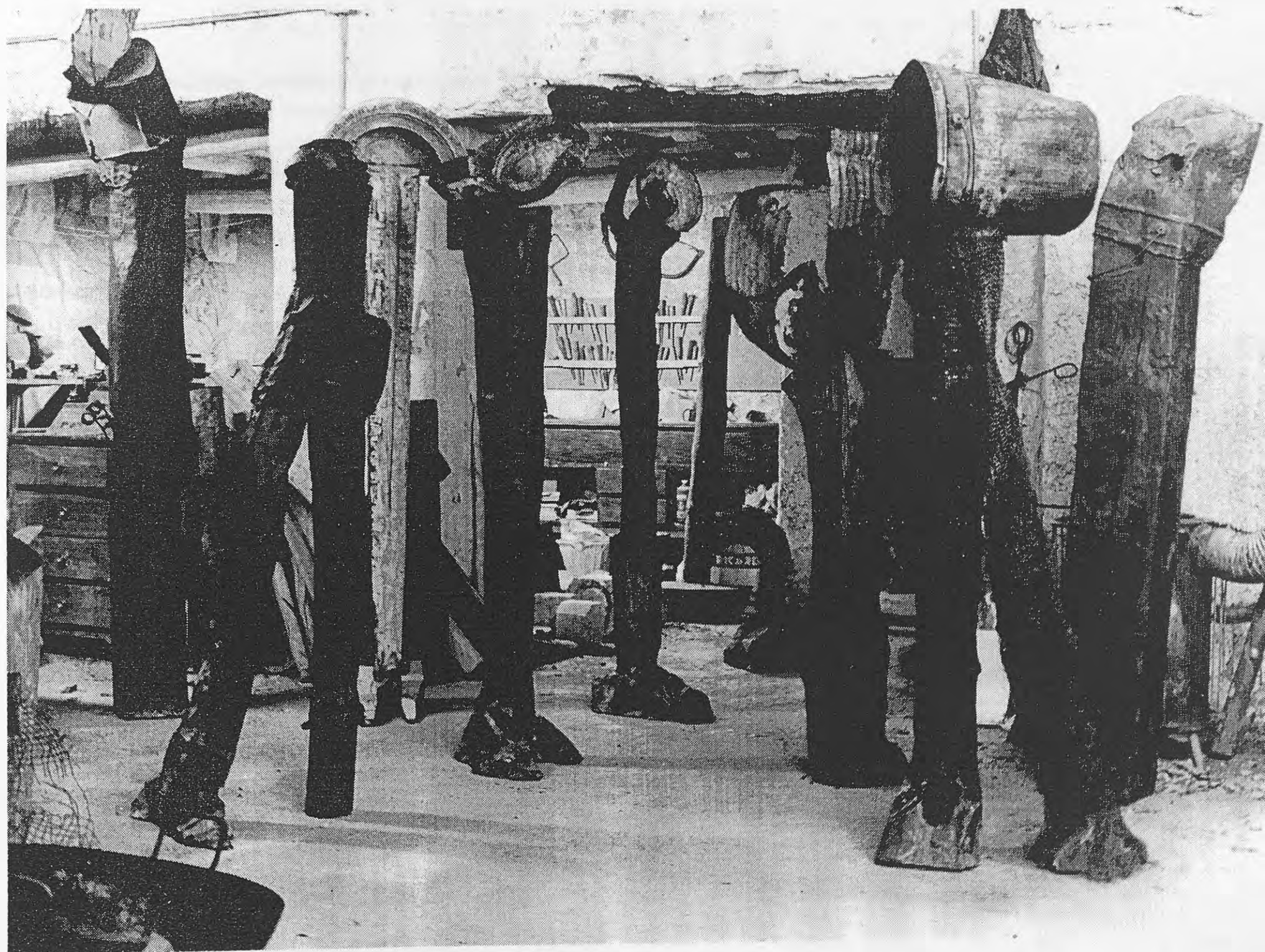
"Incrustado en tí", 1986, fusta i objectes reciclats, 160x55x60 cm. Sèrie "Amuletos del pensamiento".







"Donde se hallaba tu presencia", 1986,  
roure, pedra i objectes reciclats, 230x95x50 cm.



Taller de Saragossa, 1986. Sèrie "Amuletos del Pensamiento"



#### 4. ELS TEMES EN L'ESCULTURA DE CALERO.

---

Calero ens situa davant d'una realitat inexistent, recreada, on els materials convenientment ordenats es converteix en personatges, en ambients o en imatges suggerents. Aquest món poètic, ple de sensacions, és una conseqüència d'un món interior, personal, forjat en una actitud nostàlgica i saturat de romanticisme (11).

En les escultures i accions Calero, a través dels títols, ens dona les claus poètiques que les complementen. Aquestes claus les podem agrupar en una sèrie d'idees arquetípiques: el pas del temps, els estats de latència, el temps etern, sensacions limitades, sentiments d'enyor o de desig, transgressió de la realitat, etc.; en conjunt, mostren un afany de tendresa.

El conjunt dels personatges, en els quals la figuració fa acte de presència a través dels caps de fusta o pedra, és reiteratiu. Hi ha un tema clar, que podríem incloure en el concepte de bogeria, de transgressió de la realitat; hi ha un tractament estandaritzat que podríem definir com a tortura. El resultat és impactant i subreal, o com diu Calero, "sud-real" (realitat del sud).

"...su profundización en la materia y en los significados, responde a una visión poética. Todo su quehacer arrastra una inspiración surrealista, y a la vez una tendencia al juego consciente del inconsciente, esa 'especie de forzar el límite en el trabajo escultórico'." (12).

En els darrers anys, realitat, dramatisme i poètica s'han anat alternant, tenen un tema més subtil, més difús, carregat de plasticitat, però no exempt d'actituds agressives o amenaçants que, en determinats moments, arriben a tenir un cert to irònic.

En el conjunt de l'escultura de Calero hi ha una sèrie de temes que destaca la crítica:

"La apelación reiterativa al tiempo (...) al deseo de un tiempo que sea eterno (...) Busca el autor significar el olvido como la más elevada manifestación de la memoria (...) en

11 - "El espíritu romántico, exaltado por la valoración de lo subjetivo, puede descubrirse en la particular poética de los símbolos coleccionados por R. Calero."

RICO, Pablo J.: "Viaje ritual sin retorno". op. cit.

12 - CASTRO, Antón: "Pasión, simbolismo e intuición en la obra de Ricardo Calero". op. cit.

el escenario privilegiado de la noche (...) La referencia última es la luna (...) Lo humano siempre está apesadado en las esculturas de R. Calero, sin posible redención o rescate, en un viaje ritual sin retorno." (13).

13 - RICO, Pablo J.: "Viaje ritual sin retorno". op. cit.

I que Calero complementa , afirmant l'existència d'un referent clar en la natura i en el cosmos:

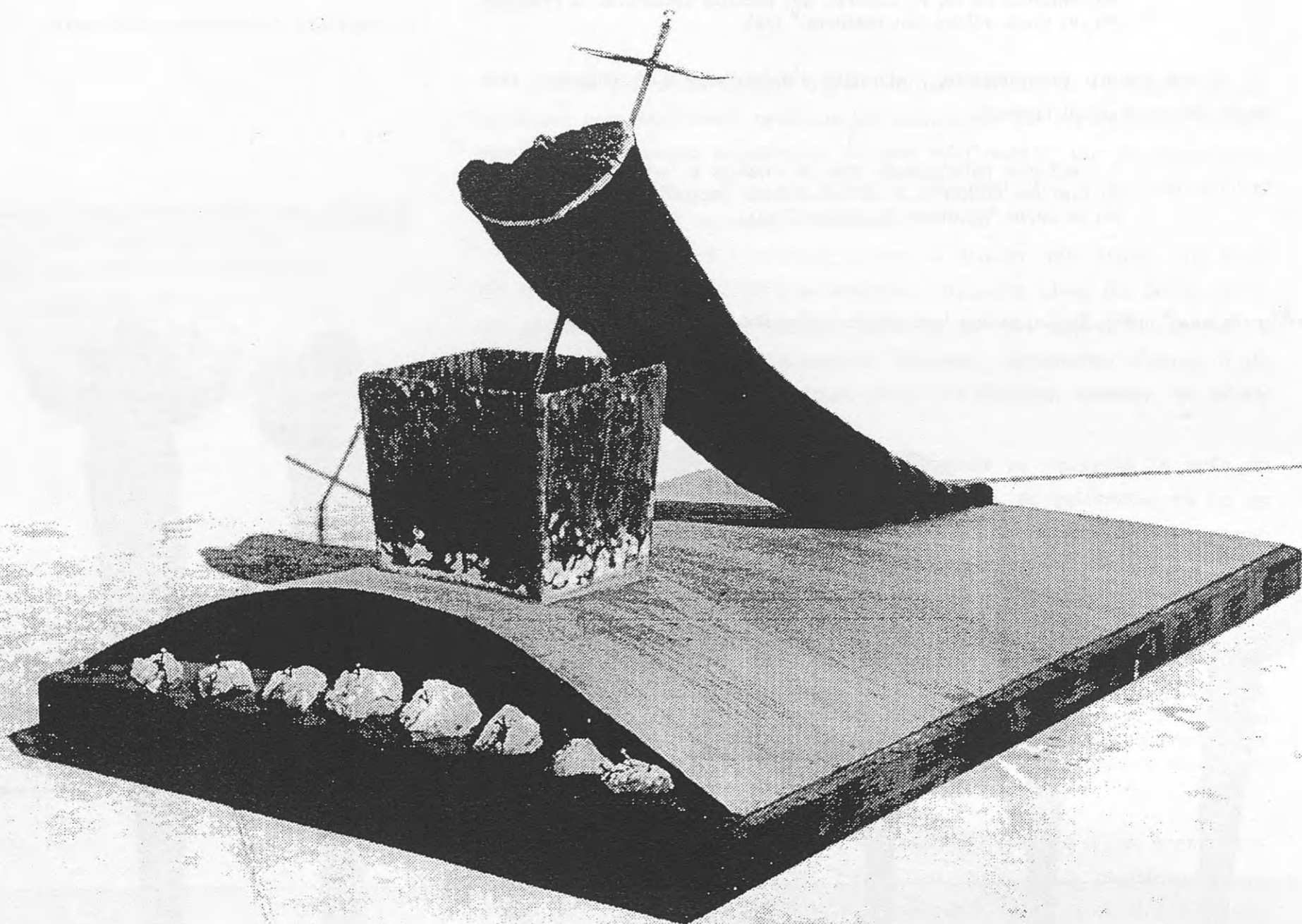
" ...estaria relacionada con el cosmos y, en todo caso, con lo que me rodea (...) La naturaleza (actua) como referencia en la serie 'Realismo Orgánico'." (14).

14 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

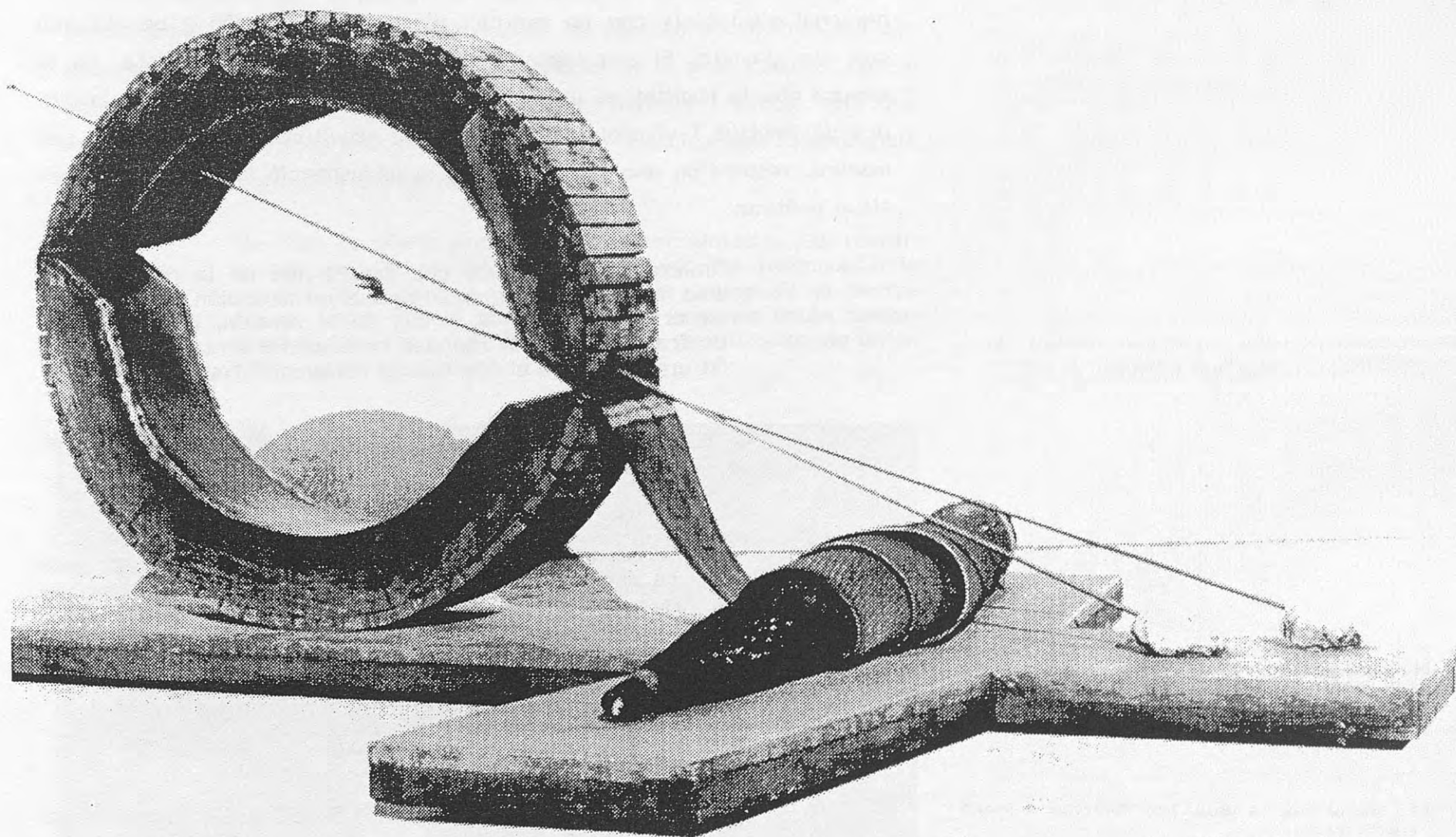
"Ausencia de luna", 1986, fusta, pedra i objectes reciclats, 500x200x155 cm. ↓







"Al sur yacente", 1987, fusta, ferro i pedra, 243x148x130 cm.



"Sueño y deseo de pasión", 1987, fusta, ferro, pedra i cautxú, 300x225x125 cm.



## 5. L'ESCLTURA COM A RESULTAT D'UNA ACTITUD EMOTIVA.

---

Introduir-nos en l'obra de R. Calero implica l'assumpció del discurs personal com una actitud poètica, en què la recuperació de la vivència personal s'estableix com un exercici d'apropiació del món o de tot allò que ens envolta. El seu treball és l'equivalent al d'un cronista, en la mesura que la realitat es va incorporant en la seva vivència i que la disposició emotiva i vivencial es concreta en escultura. La crònica, en cap moment, respira un ambient descriptiu, la introspecció l'aboca cap a l'actitud poètica:

"Calero no nos ofrece una descripción de la realidad (...) sino el resultado de una radical prospección arqueológica en el recuerdo de lo vivido, de lo sentido, la apropiación de fragmentos de la realidad conseguidos en una excavación de urgencia bajo el nivel de lo cotidiano." (15).

15 - RICO, Pablo J.: "Viaje ritual sin retorno". op. cit.

Per una altra banda, l'escultor mateix expressa el desig de plasmar la realitat que l'envolta a partir de les seves vivències:

"Yo soy una persona viva, inquieta, que se rodea continuamente de gente viva. Pertenezco a una cultura europea que es antigua, que tiene muchos siglos, y una vida propia que me estimula continuamente. Además yo vivo aquí y ahora, y pretendo que mi obra sea el reflejo de este momento, una labor que vaya directamente a la raíz, a la esencia última de las cosas." (16).

16 - Ricardo Calero a CASTRO, Antón: "Pasión, simbolismo e intuición en la obra de Ricardo Calero". op. cit.

Però, en la nostra entrevista també afegeix:

"...me interesa, (...) ser cronista de la época en que estoy viviendo." (17).

17 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

Antón Castro matisa la qualificació de cronista, recollint els precedents històrics aragonesos:

"Como Goya o como Buñuel, a Ricardo Calero le gustaría ser 'Cronista de su época', apesar en su escultura los enigmas de lo popular, la tragedia, el miedo del hombre, y por todo eso su quehacer plástico va encaminado a ahon-

dar sus raíces cósmicas, tanto como sujeto como individuo estremecido por la emotividad de las vivencias cuanto como miembro de una colectividad con la que se adquiere un compromiso socio-cultural." (18).

Calero pretén expressar tot allò que l'entorn ofereix, assumint-ho a partir de la pròpia subjectivitat; per tant, no té cap perjudici en la reutilització de les **ferralles**, els materials de desfeta procedents del seu entorn ni dels materials de desfeta procedents de la seva cultura: Calero torna als orígens amb una mirada endavant, barreja i relliga allò que és vell amb allò que és nou, revisant l'actitud romàntica amb la concepció barroca i els llenguatges d'avantguarda:

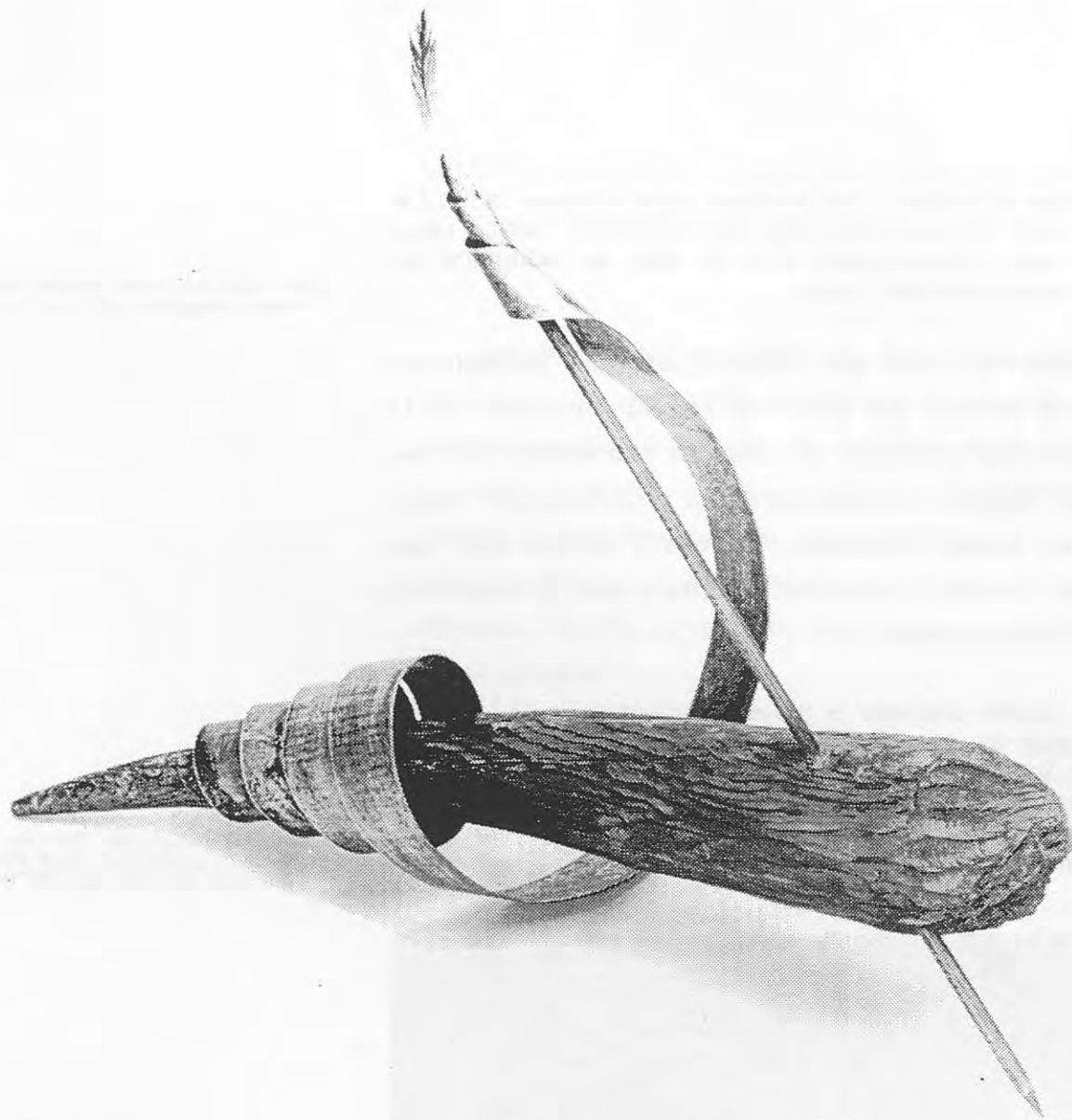
"Su obra se puede vincular a otras corrientes (...) el romanticismo ya que la construcción de símbolos responde a la premisa del individuo como referencia universal; el barroquismo, tanto formal como conceptual con que están concebidas sus piezas; y por último la sabia reutilización de anteriores tendencias artísticas." (19).



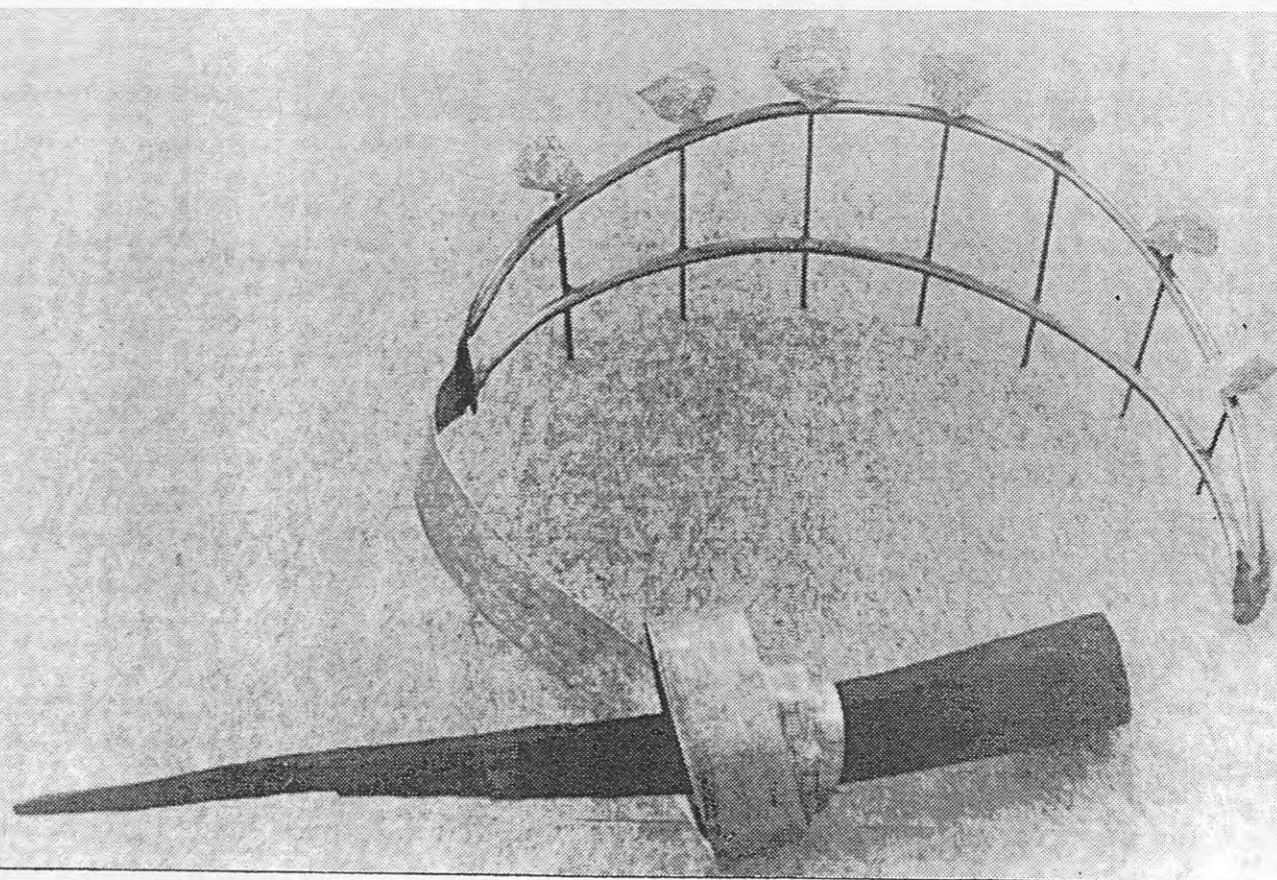
18 - CASTRO, Antón: "Pasión, simbolismo e intuición en la obra de Ricardo Calero". op. cit.

19 - GUIASOLA, Félix: "Ricardo Calero: la construcción del símbolo". CATÁLEG RICARDO CALERO. Ed. Ayuntamiento de Zaragoza. Saragossa, març del 1988.






"Poste", 1987, sèrie "Oscura raiz del sentir",  
ferro, fusta i ploma.



"S.T.", 1987, fusta, ferro i pedra.

A black and white photograph showing a man in profile, wearing a dark sweater and jeans, standing on a wooden platform. He is focused on working on a large, detailed sculpture of a man's head and shoulders. The sculpture is mounted on a tall, dark, rectangular pedestal. The background is a bright, open outdoor space, possibly a construction site or a public square, with some structural elements visible. The lighting is natural, creating strong shadows and highlights on the man's clothing and the sculpture's features.

Calero treballant en l'escultura  
"El peso, la razón y mis deseos",  
sèrie "Sud Realismo", 29-VIII-1985.



## 6. L'ESCLTURA DEL TRONC, UN RECURS CORPORAL.

---

El treball aïllat i individual és una pràctica generalitzada entre els escultors joves. L'esforç físic resulta imprescindible en la dinàmica generada pel tronc.

Calero fa servir generalment dimensions que superen la seva estatura, i pesos que s'acosten al límit de les pròpies forces. Durant la nostra entrevista, mentre treia les escultures d'un dels racons del taller de Saragossa, no va permetre, en cap moment, que l'ajudessim; eren personatges personals, fets a la seva mida, i amb els quals ell manté una relació especial. Ho veiem amb el comentari realitzat per l'escultor, després de lesionar-se amb una de les escultures. Calero es va tallar, en treure i transportar l'escultura. En un diàleg amb el personatge, quasi imperceptiblement, diu: "por fin te has vengado".

L'escultor explica que, de vegades, l'esforç és impensable, i el risc, naturalment, incomprensible, una vegada ha sortit de la dinàmica resolutiva:

"A veces me ha ocurrido que he hecho piezas, que la verdad, es que me ha resultado casi imposible moverlas. Todas las he movido yo solo, pero a veces se me ha escapado la mano y he hecho piezas que sobrepasan mis fuerzas. Esto me ocurrió aquí mismo con uno de dos metros, gordísimo, que yo no podía con él, y lo tenía que levantar porque sino, no podía ver la escultura. Pero era ya por narices, me decía: 'lo tengo que levantar'. Para hacerlo metía una cuña para que se mantuviese, pero hay un último esfuerzo, que es el más difícil, que es cuando tienes que levantarlo totalmente. Entonces, calcula, no valen cuñas, y lo has de poner de pie, un tronco de dos metros enorme...; creía que me iba a desmontar, pero lo levanté. Y lo peor de todo es que encima llevaba una cabeza de piedra de 80 kilos. Tuve que subirme a esa escalerita vieja para poderla poner encima del tronco, y yo solo aquí..." (20).

## 7. TRACTAMENT DE LA FUSTA.

L'evolució de Calero ens permet observar, en les seves escultures, diferents tractaments tècnics, des de l'etapa inicial, en què el recurs artesanal de la talla amb gúbia s'estén per tota la superfície dels fragments figuratius que sobresurten de les caixes recuperades, passant per l'etapa en què el respecte pel tronc el condueix a una manipulació mínima, amb eines de desbast com l'aixa, la destreal o les gúbies amples, amb la qual sols destaca algun aspecte del cap o les extremitats, fins a arribar a l'etapa en què el tronc és l'element sustentador que aporta la corporeïtat i la verticalitat, sense modificar-les, o en tot cas, recobrint-les amb la ferralla, o a l'etapa en què els troncs es manipulen per donar-los forma de fus o de punxa, recremats o carbonitzats en tota la superfície.

La talla, la construcció i el "collage" són bàsicament les tres tècniques fonamentals emprades per l'escultor (21).

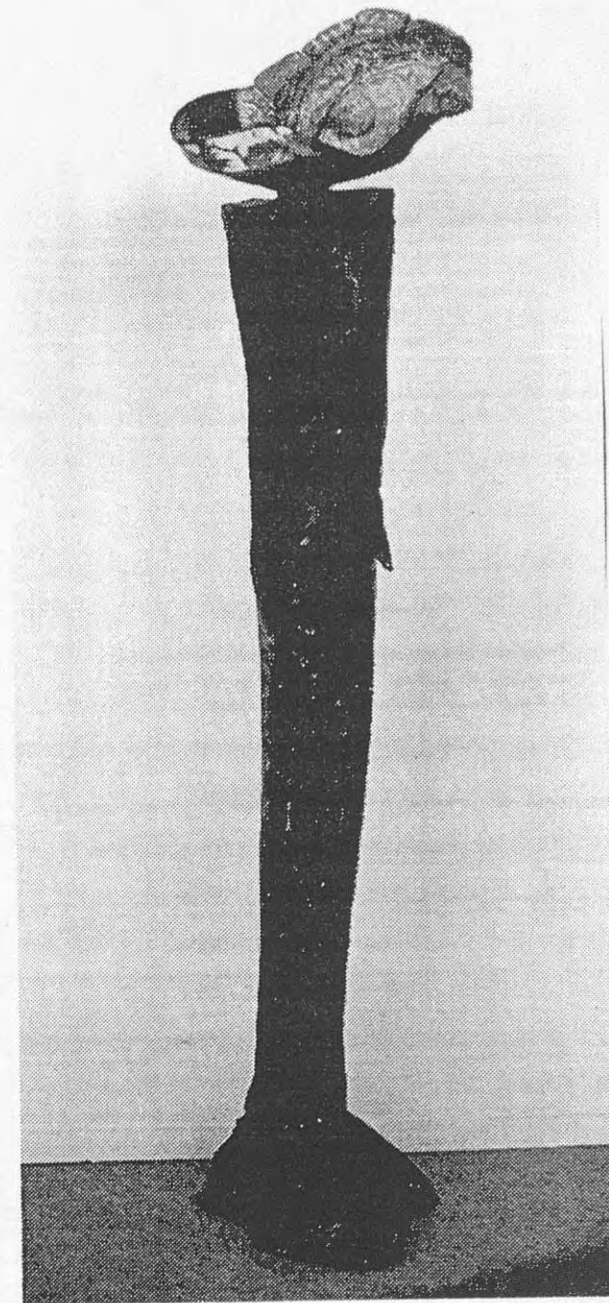
L'obtenció del tronc no suposa cap dificultat per a Calero, en estar en contacte amb el món rural d'Ejea de los Caballeros (Saragossa). Inicialment aprofitava les possibilitats de la ciutat per obtenir troncs com el del plataner, però, en l'actualitat, el segon taller d'Ejea, li permet comprar-los als pagesos i acumular des d'un xiprer (de cementiri) fins a un pi o arbres fruiters. Calero es desentén de les qualitats de la fusta o del seu procés o tractament. En l'actualitat la seva preocupació no va més enllà del volum, independentment de l'aportació simbòlica, complementada per l'acció del foc:

"es que la madera, en vez de trabajarla con herramientas (gubias, azuelas...) o tallarla, la trabajo prácticamente siempre con fuego, con soplete; la voy quemando y dándole forma." (22).

El color és un aspecte fonamental en l'obra de Ricardo Calero, fonamental en les instal·lacions, en què juga amb la diversitat perceptiva i amb la qualitat plàstica del conjunt.

En les escultures realitzades amb o sobre el tronc s'ha introduït

Sèrie "Amuletos del pensamiento", 1986.



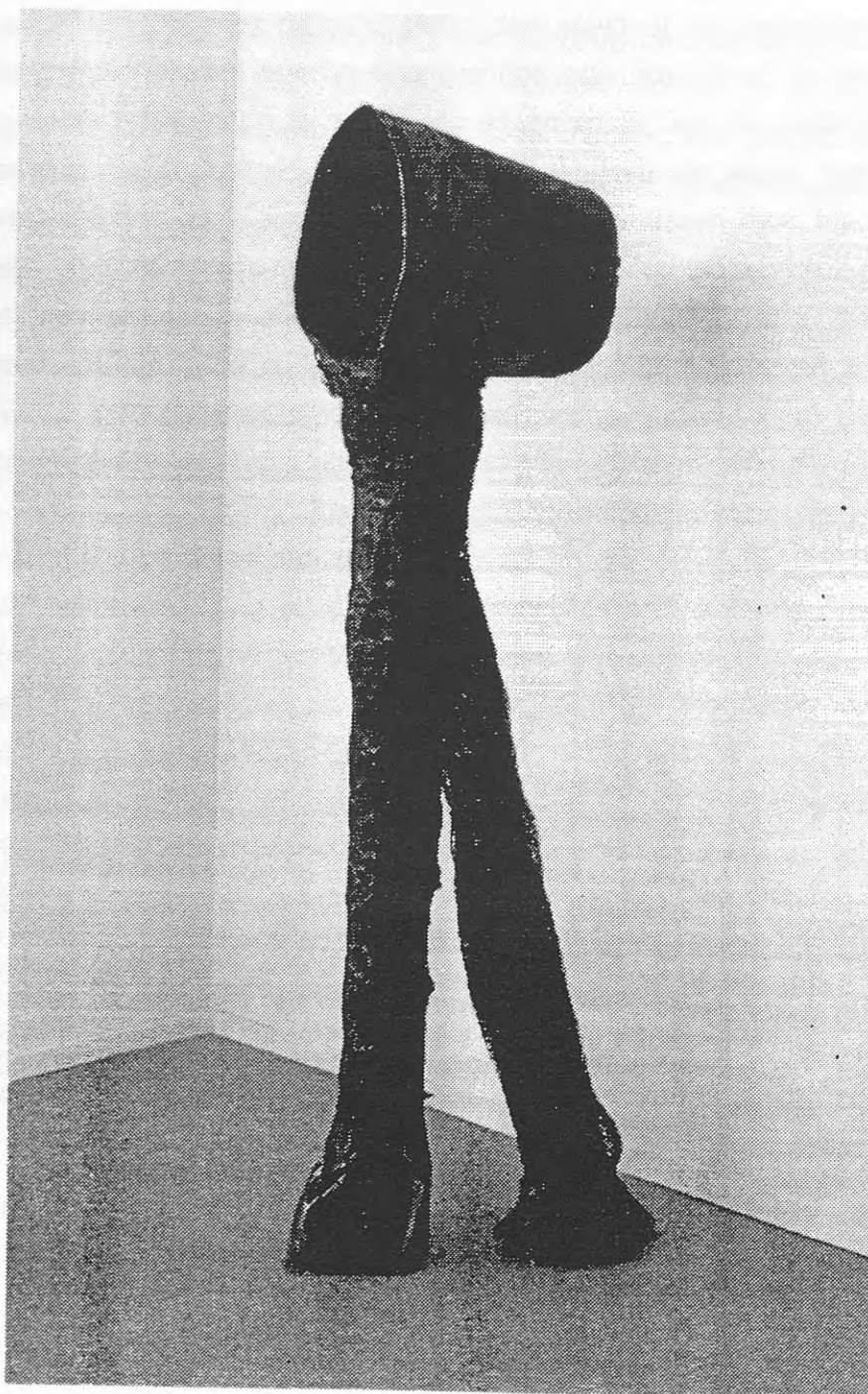
21 - "La combinación entre simbolismo y construcción es lo más significativo de su trabajo (...). Él está dando (...) solidez a lo que desde algunos ámbitos de la crítica se viene denominando como tendencia actual al construccionismo (...). Es imposible comprender la obra de R. Calero sin la idea de 'collage', auténtico espíritu en donde se recrea el espíritu moderno."

GUISASOLA, Félix: "Ricardo Calero: la construcción del símbolo". op. cit.

22 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.



la policromia, tant en la fusta com en la pedra. Però, és fonamentalment la gamma de colors generada pel contrast dels materials la que desperta una curiositat especial. Hi ha una tendència dominant als colors foscos i al negre, a les pàtines obtingudes a partir del rovell o de l'acció del foc i a la incorporació, en alguna ocasió, dels vermells terrers, el color natural de la fusta o les brillantors metal·liques.



Sèrie "Amuletos de Pensamiento", 1986

## 8. EL MÈTODE DE TREBALL.

---

El mètode de treball emprat per Calero té una relació evident amb la seva actitud davant de l'escultura:

"En los trabajos que estoy haciendo en estos últimos tres años, parto siempre de experiencias más o menos vividas. No surge una escultura si no es de una experiencia, de algo sentido y vivido; por supuesto las experiencias no surgen simplemente por el hecho de estar sentado delante del tablero dibujando. Las esculturas no surgen de un diseño, surgen de un sentimiento, de algo que me ha sucedido; es entonces cuando me siento en un tablero e intento darle forma." (23).

23 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

Segons ens comenta, el primer pas acostuma a ser el dibuix dels esbossos previs:

"Voy dibujando a partir de este pensamiento, le voy dando forma en bocetos que, a veces, son muy concretos y definen totalmente la escultura, sus proporciones; y, otras veces, son simplemente unas líneas que ya sugieren la futura escultura. Depende de la forma de la escultura y de lo concretos que sean los bocetos, sigo dibujando más o, simplemente, si con las cuatro rayas ya veo la escultura, no continúo dibujándola." (24).

24 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

Després del dibuix previ, l'acció directa és el pas més freqüent, encara que necessita, de vegades, realitzar algun tipus de projecte en maqueta:

"En algún caso hice maquetas con otro tipo de material (distinto del barro). Por ejemplo, este proyecto que ves pertenece a una escultura que está en un paseo público de Vitoria; tiene entre tres y cuatro metros de altura." (25).

25 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

El que sí que aclareix Calero és que no inicia l'escultura si no té la concepció prèvia ben definida:

"A veces hago maquetas así y otras trabajo directamente la escultura, pero no comienzo nunca si la idea no la tengo totalmente clara, he de verla, necesito tenerla hecha en



26 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

la cabeza. Quiero decir que no voy jugando con los materiales; quizá en un principio sí, tenía una duda y ponía un material u otro. Pero últimamente no empiezo a trabajar con materiales si no tengo la idea muy clara; cuando ya me planteo y veo la escala, quizá en la realización hay un porcentaje de cosas que cambian, materiales, forma; incorporas algún detalle, etc... pero siempre son cambios mínimos." (26).

Respecte al procés previ de concepció, de premeditació, Pablo Rico comenta:

27 - RICO, Pablo J.: "Viaje ritual sin retorno". op. cit.

"Ni sus obras nacen del delirio, aunque algunas veces apele a él en la denominación de las mismas, ni son el fruto de la inmediatez automática o irreflexiva." (27).

Calero destaca, en el procés personal, la dialèctica que s'estableix entre els dos entorns (urbà-rural) en realitzar un viatge diari que li serveix com un ritual en què desenvolupa una activitat reflexiva i perceptiva al mateix temps:

28 - Ricardo Calero a VALLE, Joan: "Entrevista a Ricardo Calero". op. cit.

El hecho de trabajar en un pueblo y vivir en Zaragoza me obliga a hacer un viaje de una hora de ida y una hora de vuelta diarios. Al ir, voy pensando como trabajaré la escultura que tengo empezada y al volver sigo pensando en que cosas he hecho y como continuaré; mientras voy viendo caminos, campos y muchas cosas que van tamizando la reflexión." (28).

El mètode reflecteix una tendència clara a la definició del projecte, que contrasta amb el contingut emotiu i quasi subconscient del seu món interior.

9.CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC.

SÈRIE	NUM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
	CAJÓN DE OTOÑO	070x050x045	1977				
	CAJA DE LOS SUEÑOS	100x065x060	1978				
	RENACER	065x055x050	1979				
	FORMAS Y SUEÑOS	055x030x025	1980				
	DEL DESPERTAR	060x035x030	1981				
	LA RENACIENTE	170x060x035	1982				
	CAIDA Y MUERTE	200x122x030	1983	PI			
	SAN CABEZUDO	100x025x022	1984	OLIVERA			
	COLUMNA	195x025x025	1984				
PRIMITIVOS	Y SU LOCURA IGNORABA EL PROCESO DE LOS LABIOS		1983				
PRIMITIVOS	CABEZUDO CON BOA	150x035x040	1984				
PERSONAJES ENTRONCADOS	EL NADADOR	230x050x025	1984	OM			
PERSONAJES ENTRONCADOS	CAMINANTE	220x080x030	1984				
PERSONAJES ENTRONCADOS	SIRENO		1984				
PERSONAJES ENTRONCADOS	PRESENTE AUSENTE		1984				
PERSONAJES ENTRONCADOS	EL ARQUERO		1984				
	EL BOSQUE PARA LA SEÑORA DE LA LUNA		1984				
SUD REALISMO	CABEZUDO CON PILAR	157x037x032	1985		OBJECTES RECI-CLATS		
	DULCE ANDANTE	157x030x045	1985	NOGUERA	PEDRA/OBJECTES RECI-CLATS		
	PERSONAJE DEL RECUERDO	165x058x050	1985	PI	PEDRA/OBJECTES RECI-CLATS		
SUD REALISMO	ENTRE UN SUEÑO Y LA CANAL DEL PENSAMIENTO		1985				
SUD REALISMO	EL PESO, LA RAZÓN Y MIS DESEOS		1985				
SUD REALISMO	SUD BUDU		1985				
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	ERGUIDA PRESENCIA	225x090x045	1986		OBJECTES RECI-CLATS		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	ILUMINADO DE TUS MIRADAS	173x045x045	1986		PEDRA/OBJECTES RECI-CLATS		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	ANDANTE IDEA	180x045x030	1986		OBJECTES RECI-CLATS		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	DONDE SE HALLABA TU PRESENCIA	230x095x050	1986	ROURE	PEDRA/OBJECTES RECI-CLATS		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	RESIGNADO A TÍ	180x045x030	1986		OBJECTES RECI-CLATS		



SÈRIE	NUM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	PENSAMIENTO IRRACIONAL	170x040x060	1986		OBJECTES RECI-CLATS		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	CABEZA DEL AIRE	168x060x036	1986		OBJECTES RECI-CLATS		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	INCRUSTADO EN TÍ	160x060x055	1986	XIPREF	OBJECTES RECI-CLATS		
EL RECUERDO EN LA MEMORIA	IDOLO DE TU MIRAR	173x004x045	1986		PEDRA/OBJECTES RECICLATS		
EL RECUERDO EN LA MEMORIA	AUSENCIAS DE LUNA	155x500x200	1986		PEDRA/OBJECTES RECICLATS		
EL RECUERDO EN LA MEMORIA	HERIR DE TU PASIÓN	100x160x130	1986		FERRO/PEDRA/ASFALT		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	SUEÑO Y DESEO DE PASIÓN	125x300x225	1987		FERRO/CAUTXÚ/POLS		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	AL SUR YACENTE	130x243x148	1987		FERRO/PEDRA		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	SOUVENIR	040x115x070	1987		FERRO/PEDRA		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	INCRUSTADA	080x095x030	1987		FERRO		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	EL ESPIRITU DEL ENCUENTRO	200x100x060	1987		FERRO		
AMULETOS DEL PENSAMIENTO	AMULETOS DEL SUR	300x100x050	1987		FERRO		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	LOS SENTIMIENTOS	130x060x050	1987		FERRO/PEDRA		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	POR TÍ	050x075x030	1987		FERRO		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	DESTINO	190x035x030	1987		FERRO/PEDRA		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	LUGAR DE ROTACIÓ	030x175x060	1987		FERRO/CATXÚ/PEDRA		
	PROFUNDO VIAJE	065x240x060	1987		FERRO/PEDRA/ESSÈNCIES		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	ESPACIO PARA UNA LÁGRIMA	204x115x045	1987		FERRO/PEDRA		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	IDEA DEL PENSAMIENTO	300x200x100	1987		FERRO/COURE/CAUTXÚ		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	LA BÚSQUEDA DE LA RAÍZ	090x040x020	1987		PEDRA/FERRO		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	LA PRESENCIA RETENIDA	100x040x020	1987		FERRO		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	EL TIEMPO PASADO	220x060x030	1987		FERRO/PEDRA		
OSCURA RAÍZ DEL SENTIR	CERCA-PRESENTE	120x080x033	1987		FERRO/PEDRA		
DEL SENTIR RETENIDO	CAMINO PARCELADO	020x160x120	1988		FERRO/PEDRA		
DEL SENTIR RETENIDO	ESPACIO ACOTADO	160x300x235	1988		FERRO/PEDRA/VARIS		
DEL SENTIR RETENIDO	LLANTO MUDÉJAR	180x1000x090	1986		FERRO/VARIS		
DEL SENTIR RETENIDO	DESTINO RETENIDO	075x190x110	1988		FERRO/VARIS		
DEL SENTIR RETENIDO	RAPPEL DE ETERNIDAD	150x300x150	1988		FERRO/PEDRA		

## 10. CURRÍCULUM DE RICARDO CALERO.

- 1955 Neix a Villanueva del Arzobispo (Jaen).  
1956 Trasllet de la família a Saragossa.  
1970-71 Estudis de Dibuix i Modelat a Saragossa i inicis de la talla en fusta.  
1972 Primeres exposicions.  
1974 Primer premi en un concurs.  
1977 Munta el seu taller-estudi.  
1978 Dedicació exclusiva a l'escultura a partir d'aquest any.  
1981 Dóna conferències sobre talla i les seves primeres classes a EVA (Escuela de Verano de Aragón) i a l'Escola Municipal d'Art de Tauste (Saragossa).  
1981-82 Munta i dirigeix l' "Escuela Municipal de Artes" d'Ejea de los Caballeros (Saragossa).  
1982 Muntatges escultòrics a l'aire lliure. Munta i dirigeix una galeria-llibreria d'art a Saragossa.  
1984 Dóna classes d'expressió plàstica i creativitat a Saragossa.  
1985 Participació en Fires Internacionals.  
1986 Primeres "Acciones de luna" (instal·lacions pirates) a Saragossa. Funda la revista Objeto-Arte, "Contenido".

### EXPOSICIONS INDIVIDUALS.

- 1976 Galería Wermeer, Logroño (La Rioja). Galería Dag, Pamplona (Navarra).  
1978 Taller Estudio, Saragossa.  
1980 Galería Muriel, Saragossa.  
1981 Galería Muriel, Saragossa.  
1982 Galería Costa-3, Saragossa. Biblioteca Municipal, Tauste (Saragossa). Sala "Navarrete el Mudo", Logroño (La Rioja).  
1983 Galería Monet, Pamplona (Navarra). Sala de Arte "Mixto-4", Saragossa.  
1984 Sala Municipal de Arte, Ejea de los Caballeros (Saragossa).  
1985 Galería Diart, Madrid.  
1986 Galería 4-Gats, Ciutat de Mallorca (Balears).

### EXPOSICIONS COLLECTIVES.

- 1974 XVII Certamen Juvenil de Arte, Saragossa. II Certamen de Pintura "Navarrete el Mudo", Logroño (La Rioja).  
1975 VI Premio San Jorge, Saragossa. Exposición de Artistas Aragoneses "Sala Itxaso", Saragossa. III Bienal Nacional de Arte, Pontevedra. VII Certamen de Pintura "Ciudad de Benicarló", Benicarló (Castelló). XVI Salón Franco-Español de Talence, Burdeos (França). XVIII Certamen de Arte, Saragossa. III Concurso Nacional de Pintura "Zurbarán", Saragossa.  
1976 I Premio de Pintura "Roger de Lauria", Saragossa. Exposición de Artistas Plásticos "Galería Itxaso", Saragossa. VIII Certamen de Pintura "Ciudad de Benicarló", Benicarló (Castelló). VIII Exposición Nacional de Pintura, Ejea de los Caballeros (Saragossa).  
1977 II Exposición Cultural "Palacio de la Lonja", Saragossa. IX Certamen de Pintura "Ciudad de Benicarló", Benicarló (Castelló). I Exposición "Jornadas Culturales", Barbastro (Osca). "Galería Itxaso", Saragossa.  
1978 Salón de Pintura y Escultura "Palacio de la Lonja", Saragossa. XI Exposición Nacional de Pintura "Ponferrada", Lleó. III Bienal Nacional Pintura, Osca.  
1979 X Premio San Jorge de Arte, Saragossa. Exposición rotativa per Barcelona, Osca, etc. Salón de Pintura y Escultura Aragonesa, Saragossa. IX Concurso de Arte "Rafael Zabaleta", Quesada (Jaén).  
1980 Colegio de Arquitectos, Saragossa. XI Certamen San Jorge de Arte, Saragossa. Exposición rotativa per Terol, Jaca, etc.

- 1981 Exposición "Premio Cáceres" d'escultura, Càceres. I Bienal Nacional de Escultura "Montler", Saragossa. VII Simposium Internacional de Arte, Hecho (Osca).  
1982 Exposición de Artistas Contemporáneos Aragoneses, París (França). Exposición de l' "Asociación Profesional de Artistas Plásticos" al Palacio de la Lonja, Saragossa. Exposición "Panorama actual de la Escultura Aragonesa", Colegio de Arquitectos, Saragossa. Exposición "30 Escultores Aragoneses", Palacio de la Lonja, Alcañiz (Terol). Muntatge escultòric, Plaza de España de Alcañiz (Terol). Exposición "16 artistas aragoneses: propuesta diferencial", Ejea de los Caballeros (Saragossa). Exposición "Artistas de la Vanguardia Zaragozana", Sabiñánigo (Osca). VIII Simposium de Arte, Hecho (Osca). Realització d'un muntatge escultòric, Hecho (Osca). Exposición "Dibujo Experimental", Galería Caligramma-Pata Gallo, Saragossa.  
1983 Exposición "Tu disco favorito", Galería Caligramma-Pata Gallo, Saragossa, Vigo (Pontevedra), ... Exposición "Asociación Profesional Artistas Plásticos", València. IX Simposium Internacional de Arte, Hecho (Osca). Exposición Bellas Artes-83, Museo Provincial, Saragossa.  
1984 "13 artistas en la enseñanza", inauguració de la Sala Honorio García Condoy, Saragossa. "Materiales: 3 puntos de mira", Galería Diart, Madrid. Exposición rotativa "Nuevas formas en/para la escultura", Diputación Provincial, Saragossa. Art-15/84, Feria Internacional de Arte, Basilea (Suïssa), Galería Diart, Madrid. Mixto-4, Saragossa.  
1985 ARCO-85, Feria Internacional de Arte, Madrid, Galería Diart. ARCO-85, Muntatge escultòric exterior "La valla Humana", Madrid. Exposición rotativa per Instituts de la província, organitzada per Mixto-4 i la D.P.Z., Saragossa. Exposición "7 escultores", sales del Palacio de Sástago, D.P.Z., Saragossa. I Muestra de Galerías de Arte, EXPOARAGON-85, Galería Costa-3, Saragossa. ART-16/85, Feria Internacional de Arte, Basilea (Suïssa), Galería Diart, Madrid. I Salón de Otoño, Saragossa.  
1986 "Arte por la Paz", Saragossa. Exposición sobre "Erotismo", Sala Muriel, Saragossa. "Art et Actualité", Saint Nazare (Nantes, França). "Muestras sin valor", 7 escultores, Sala de Arte San Prudencio (Vitòria-Àlaba) i Museo San Telmo (Sant Sebastià-Guipúscoa). ARCO-86, Galería Diart, Madrid. "Adquisiciones de ARCO", Galería Arte-Express, Madrid. Simposium Taller de Escultura, Vitòria (Àlaba). "Sentarse-sentirse", Sala Modo, Saragossa. "Silencios de Piedra" i "Sinculturas" (muntatges) cafè de La Infanta, Saragossa. Bienal de Zamora (Escultura Ibérica Contemporánea), Zamora. V Bienal "Ciudad de Oviedo" (Escultura de los 80), Oviedo (Asturies). "Pintura-Escultura", Galería Diart, Madrid.  
1987 "Alabada-Elevada" (muntatge-instal·lació) "Materiales encontrados", Colegio de Arquitectos, Saragossa. ARCO-87, Galería Diart, Madrid.

### PREMIS.

- \* 2º Premio de Pintura XVIII Certamen Juvenil de Arte, Saragossa.
- \* Mención Honorífica VII Exposición Nacional de Pintura, Ejea de los Caballeros (Saragossa).
- \* 3º Premio de Pintura Jornadas Culturales, Barbastro (Osca).
- \* 1º Accesit de Escultura X Premio San Jorge de Arte, Saragossa.
- \* Premio San Jorge de Escultura XI Certamen San Jorge, Saragossa.
- \* 1º Premio I Bienal de Escultura "Montler", Saragossa.

### OBRES A MUSEUS.

- \* Museo Internacional de Escultura al Aire Libre, Hecho (Osca).
- \* Museo de Arte Contemporáneo de Veruela, Diputación Provincial de Zaragoza.
- \* Museo de Bellas Artes de Alava (Vitòria-Gasteiz).



Joan Valle - La luz es muy escasa en este taller.

Ricardo Calero - Sí, sólo entra por esta uralita del tejado.

J. - ¿Qué madera utilizas en estas esculturas?

C. - Las últimas piezas son todas de ciprés. Éstas son concretamente de un cementerio.

J. - El ciprés es una madera muy aromática. ¿Por qué razón mezclas madera con otros materiales?

C. - Cuando empecé a trabajar la madera, la trabajaba sola, pero después fui incorporando otros materiales; no se por qué, pero poco a poco fueron apareciendo nuevos elementos: chatarras, materiales de desecho... Quizá se deba a que, poco a poco, vas incorporando lo que hay por ahí; materiales que tienen vida propia y unas formas muy concretas, y los vas utilizando tal como los encuentras... Este sería mi planteamiento.

Estas piezas que ves, son una composición que se llama "El bosque para la señora de la noche"; y la constituyen siete troncos tallados. Estaban colocados en forma de media luna, verticales y con un suelo de tierra, tomillo y romero. Aquí sólo ves éstas, pero por ahí atrás han de haber más esculturas.

J. - ¿Había alguna pieza central?

C. - Sí, la pieza central (que estará por ahí) es "La Señora del bosque", también hay un "Arquero", una especie de "Sirena", un "Vigilante" y toda una serie de personajes más. Todas estas piezas son de madera de plátano totalmente, las conseguí en la ciudad misma. Esto fue lo último que hice de madera solamente. Luego hice una serie de piezas que están en un pueblecito que se llama Pastriz, allí tengo otro almacén. En otro lugar tengo las piezas viejas, las que hice hace catorce años y es donde se ve la evolución. Después de estas maderas continué el trabajo, pero con chatarras, es decir, con una serie de elementos ornamentales resueltos con muchos materiales de desecho.

Luego ya incorporo las cabezas de piedra y a continuación paso a una serie de piezas donde se elimina la piedra y el aspecto figurativo, como en estas que hay aquí, donde el componente figurativo de la piedra ya desaparece; aunque mantengo la piedra como material.

Todo este trabajo va evolucionando, van surgiendo nuevas series, un carácter vertical y totémico en las piezas... Las esculturas van inclinándose y van cayéndose, convirtiéndose en piezas de suelo, planas, que después se vuelven a levantar. Todo esto me lleva a otro juego con el espacio, con la vertical y la horizontal fundamentalmente.

J. - ¿Qué te impulsó a trabajar con la madera?

Comencé con la madera por una razón muy elemental: mi abuelo era tallista y mi padre tenía un taller de ebanistería, por tanto, yo tuve una relación directa con el mundo de la madera.

J. - ¿Empezaste a trabajar con él?

C. - Sí, iba a trabajar con unos tallistas que trabajaban para mi padre de pequeño; me gustaba el ambiente, cogía una herramienta y me ponía a trabajar. En un momento dado necesitaron un chaval que les ayudara, yo había acabado los estudios (entonces murió mi padre y todos los hermanos nos pusimos a trabajar). Es decir, que toda una serie de circunstancias hicieron que me formara en la talla de la madera.

J. - ¿Cuál es el proceso que sigues en tus trabajos?

C. - En los trabajos que estoy haciendo en estos últimos tres años, parto siempre de experiencias más o menos vividas. No surge una escultura si no es de una experiencia, de algo sentido y vivido; por supuesto las experiencias no surgen simplemente por el hecho de estar sentado delante del tablero dibujando. Las esculturas no surgen de un diseño, surgen de un sentimiento, de algo que me ha sucedido; es entonces cuando me siento en un tablero e intento darle forma. Voy dibujando a partir de este pensamiento, le voy dando forma en bocetos que, a veces, son muy concretos y definen totalmente la escultura, sus proporciones y, otras veces, son simplemente unas líneas que ya sugieren la futura escultura. Depende de la forma de la escultura y de lo concretos que sean los bocetos, sigo dibujando más o, simplemente, si con las cuatro rayas ya veo la escultura, no continuo dibujándola.

J. - ¿Haces algún boceto en barro?

C. - No, en absoluto. En algún caso hice maquetas con otro tipo de material. Por ejemplo, este proyecto que ves, pertenece a una escultura que está en un paseo público de Vitoria; tiene entre tres y cuatro metros de altura. Este paseo está es una especie de circunvalación con pequeñas plazas, en él hay varias esculturas de diferentes artistas. Fue un simposium que tuvo lugar en verano, y realizamos allí mismo las esculturas.

J. - ¿Cuánto tiempo hace de esto?

C. - Fue en el 86, hace dos años.

Siguiendo con lo que hablábamos, a veces hago maquetas así y otras veces trabajo directamente la escultura, pero no comienzo nunca si la idea no la tengo totalmente clara, he de verla, necesito tenerla hecha en la cabeza. Quiero decir que no voy jugando con los materiales; quizá en un principio sí, tenía una duda y ponía un material u otro. Pero últimamente no empiezo a trabajar con materiales si no tengo la idea muy clara; cuando ya me la planteo y veo la escala, quizá en la realización hay un porcentaje de cosas que cambian, materiales, formas; incorporas algún detalle, etc., pero siempre son cambios mínimos.

J. - ¿La acción sobre la materia es agresiva o es pausada?

C. - Es pausada. Hay mucho de construcción en este tipo de trabajo que estoy haciendo ahora; es como ir construyendo y ensamblando diferentes materiales.

J. - Antes me decías que reflejas en tus esculturas las vivencias de tu entorno, ¿tu forma de hacer escultura está relacionada con la ciudad?

C. - No, más bien estaría relacionada con el cosmos y, en todo caso, con lo que me rodea; y me rodea no sólo la ciudad, sino personas, formas físicas, elementos diversos...

J. - Te lo preguntaba porque, al incorporar estos materiales, recuperas chatarra urbana.

C. - Son materiales de desecho, tanto urbanos como rurales. Continuamente estoy incorporando materiales del campo, tanto como de la ciudad.

El hecho de trabajar en un pueblo y vivir en Zaragoza me obliga a hacer un viaje de una hora de ida y una hora de vuelta diarios. Al ir, voy pensando como trabajaré la escultura que tengo empezada y, al volver, sigo pensando en que cosas he hecho y como continuaré; mientras, voy viendo caminos, campos y muchísimas cosas que van tamizando la reflexión. Estos viajes diarios que hago, son como un filtro antes y después de hacer la escultura, y noto que me va muy bien. Por eso he decidido no buscar un local en Zaragoza, de esta manera mantengo el sistema de trabajo.

J. - ¿Cómo evoluciona tu trato con la madera?

C. - En el trabajo con la madera he pasado por diferentes etapas: en un principio la trabajaba de una forma muy fina, la tallaba, la pulía, la barnizaba y patinaba, era un trabajo muy pulcro y muy bien terminado. Luego el proceso va cambiando y vas dejando el lastre del oficio (que condicionaba mucho) y vas pasando al concepto de tronco; en las últimas piezas figurativas que trabajé en el 84, respetaba lo que era la madera en su estado natural: el tronco, su corteza, tallaba lo mínimo..., es decir, era una intervención mínima en el material, la imprescindible para lograr la máxima expresión, dejando que el material respirase su máxima naturalidad.

J. - ¿El propósito es conseguir una expresividad potente?

C. - En algunos era potente porque yo quería expresar una potencia, en otros era una absoluta estilización, una exquisitez, como una especie de "personajes nadadores", hechos con dos troncos finísimos, que se cruzaban y que hacían de brazo y de cabeza y nadaban.

Depende de la escultura vas con una intención u otra.

J. - ¿Estas esculturas son elementos autónomos o forman parte de una instalación?

C. - Depende, las esculturas de antes (las que eran talladas y muy primitivas) funcionaban como elementos autónomos; hoy en día, y desde hace dos años, funcionan como instalaciones, y destacan unas relaciones que funcionan a veces como bosque, otras veces de diferente forma; haciendo una valoración tan importante del espacio que las rodea, como del espacio lleno o la presencia.

J. - Desde que presentaste las piezas por primera vez en la feria de "Arco", hasta que presentas las últimas en el "Arco" de este año, has pasado de trabajar la vertical, al objeto situado en la horizontal del suelo; ¿cuál ha sido la causa del cambio?

C. - El cambio ha sido profundo, actualmente hay una valoración mayor del espacio, mientras que antes lo importante era la presencia física del elemento escultórico como tal; la rotundidad totémica estaba muy valorada. Ahora, sin embargo, hay una valoración del espacio como tal, del espacio lleno y del espacio vacío.

J. - ¿Y cómo vives las relaciones de mercado?

C. - Para mí tienen relativa importancia, pero la tienen, porque estás viviendo en 1988 y el funcionamiento del mundo del arte, tiene unos mecanismos muy concretos que no puedes ignorar,

pero no es algo que me quite el sueño; me quita el sueño montar las exposiciones, el trabajo..., esas cosas, pero el mundo del mercado no; llevo bastantes años trabajando y no tengo una excesiva prisa.

J. - ¿Trabajas para alguna galería?

C. - Ahora mismo no. Trabajaba para una galería pero ya acabé con ella, y ahora estoy en conversaciones con otra.

J. - ¿Qué escultores precedentes o contemporáneos relacionarías con tu forma de plantear la escultura?

C. - No, no encuentro ninguno. Pienso que hay otra gente, que no son escultores y que me sirven; los considero como maestros, pero son gente de otras artes: músicos, gente como Buñuel, pintores quizá...

Hay muy buenos escultores que hacen su trabajo de una forma interesante, pero que yo no les veo relacionados con lo que a mí me interesa. Quizá puedan haber algunas aproximaciones a nivel formal o estético, pero siempre será una aproximación ficticia y aparente, porque pueden aparecer materiales similares y utilizados de una forma parecida, pero el fondo no lo encuentro igual.

J. - Has mencionado el teatro, el cine y hemos hablado de ambientación, ¿la teatralidad tiene un significado especial en la escultura, para tí?

C. - La teatralidad como tal no, más bien como una especie de puesta en escena, que es lo que haces al montar una exposición. Para mí, es importante crear un ambiente. La pieza es un elemento autónomo que se mantiene por sí mismo, pero en el momento que metes una pieza en un espacio, ese espacio está afectando a la pieza y la pieza puede, asimismo, afectar al espacio; además esta pieza, a veces, no está sola, sino que está rodeada de otras que pueden ser autónomas y funcionar por sí solas pero que a la vez están enfrentadas con otras, y tienen que contrastarse con el espacio y con las otras piezas.

Por eso, hay algo en todo esto de puesta en escena, para situar todos los elementos y que cada cosa tenga su valor.

J. - ¿Intentas plantearte la escultura con un sentido vivencial o con un sentido puramente objetual?

C. - En realidad intervienen los dos aspectos; por un lado, me interesa, como te he dicho antes, ser cronista de la época en que estoy viviendo, de manera que quiero recoger y plasmar las sensaciones e historias que he vivido, pero, por otra, cuando esto ha pasado y ha quedado materializado en bocetos y en una serie de composiciones, es decir, en una forma física, en ese proceso en el que estoy materializando me interesa el hecho objetual como tal; la historia que sucedió, que es de donde parte esa forma física, ya no me interesa.

J. - El otro día estaba leyendo un artículo en la revista Lápis, que mencionaba una cita de Plensa, en la que decía que la escultura servía para dialogar con los dioses.

C. - Yo no llegaría a tanto, yo creo que, en todo caso, sirve para dialogar conmigo mismo; no sé, los dioses están muy lejos y yo no me planteo un diálogo con ellos.

No tengo conciencia de que esté dejando un legado con mis esculturas, me parecería de una gran vanidad por mi parte. Yo estoy dejando pequeñas cosas que me interesan, que me ocurren; ¿quedarán?, no lo sé, es muy largo el camino y, en definitiva, quien decide es el tiempo; la trascendencia que pueda tener, no está en nuestras manos.

J. - Tu escultura, ¿refleja la situación de Zaragoza?

C. - Creo que hablar de autonomías es particularizar bastante la cuestión, pero la verdad es que en el País Vasco hay gente que trabaja, aunque no todos, con esta relación de espacio o de entorno como lo hace Oteiza; hay una serie de escultores ahora mismo, que están planteando este tipo de cosas, aunque también hay otra gente que trabaja a otros niveles; pero bueno, sí que hay denominadores comunes que los definen.

Mi manera de trabajar, quizá define el trabajo en Aragón; en esta tierra hay una cierta tendencia a utilizar materiales de desecho y construir. Se construye con diferentes elementos: se cogen dos, tres o cinco cosas, se componen y se montan. Esto es muy aragonés.

Yo no conozco otro sitio en el país, en el que se esté trabajando con cualquier material, no importa cual sea; se cogen, se aglutinan, se amontonan y se convierte en escultura. Los materiales no importan para nada, sirven todos, desde plástico hasta madera. Pienso que este trabajo es muy característico de aquí. También es muy aragonesa la parquedad que se le da a la escultura.

J. - ¿Cuál es la causa posible de esta tendencia a aglutinar diferentes materiales?

C. - En el fondo no sé cual puede ser, lo que sí sé un poco es lo que a mí me ha motivado; pero, en general, no hay un estilo que defina el trabajo en escultura ahora mismo en Aragón. Lo que lo define quizá sea, por un lado, un aspecto ecléctico y, por otro, esta manera de cons-

truir con cualquier material. Otro aspecto también puede ser la intención que existe de abrir vías. En Aragón hoy se trabaja en esa dirección; las series y las etapas se queman muy rápidamente, es decir, en seis meses has quemado una etapa. Aquí, en cuanto haces una exposición, ya has quemado esa etapa de trabajo.

En Aragón no hay un maestro que haya marcado la evolución de la escultura que se hace hoy, a pesar de Pablo Gargallo, a pesar de Pablo Serrano, a pesar de Saura, de Salvador Victoria... Nadie se siente profundamente identificado con esta gente. En consecuencia, al no trabajar a partir de la tradición, lo que se hace es abrir nuevas vías.

J. - ¿Pasando por encima?

C. - No, no pasando por encima, se profundiza lo justo y necesario, pero lo que interesa aquí es profundizar en abrir vías, es decir, dentro de un mismo estilo o un mismo concepto, realizar un arranque continuo.

J. - ¿Consumir y quemar etapas?

C. - Sí, quemar etapas, exacto.

J. - ¿Vas utilizando, cada vez menos, la madera?

C. - Cada vez menos, pero siempre está presente, nunca dejo la madera, lo que ocurre (ahora veremos algunas piezas actuales) es que la madera, en vez de trabajarla con herramientas (gubias, azuelas...) o tallarla, la trabajo prácticamente siempre con fuego, con soplete; la voy quemando y dándole forma.

J. - ¿Por esa razón mantienes el color negro?

C. - También llevan pátina. Estas que ves están todas trabajadas con gubia, están talladas.

J. - ¿Las medidas de tu escultura van en función de tu fuerza física?

C. - No, a veces me ha ocurrido que he hecho piezas que, la verdad, es que me ha resultado casi imposible moverlas. Todas me las he movido yo solo, pero a veces se me ha escapado la mano y he hecho piezas que sobrepasaban mis fuerzas. Esto me ocurrió aquí mismo con un tronco de dos metros, gordísimo, que yo no podía con él, y lo tenía que levantar porque sino, no podía ver la escultura. Pero era ya por narices, me decía: "lo tengo que levantar". Para hacerlo metía una cuña para que se mantuviese, pero hay un último esfuerzo, que es el más difícil, que es cuando tienes que levantarlo totalmente. Entonces, calcula, no valen las cuñas, y lo has de poner de pie; un tronco de dos metros, enorme...; creía que me iba a desmontar, pero lo levanté. Y lo peor de todo es que encima llevaba una cabeza de piedra de 80 kilos. Tuve que subirme a esta escalerita vieja para poderla poner encima del tronco; y yo solo aquí...

Pero, bueno, son barbaridades que haces porque es más fuerte la necesidad que el peligro. Estas cosas sólo se hacen porque te lo crees, porque tienes la plena confianza en que lo puedes hacer, en que vas a hacerlo y que necesitas hacerlo. Es así como se hacen las cosas. Creo que ahora mismo, por ejemplo, me planteo friamente hacer esto, y es imposible, ¡como voy a mover esto!; en cambio, hace cuatro días he movido cosas tan pesadas como éstas.

J. - En total, ¿cuántas esculturas tienes hechas con el tronco?

C. - Creo que más de 150; unas 200. Muchas, muchas.

J. - ¿Trabajas rápido y produces mucho?

C. - No, pero es que llevo 15 años trabajando y, claro, me ha dado tiempo para producir mucho; sólo con que hagas 20 ó 30 piezas al año, ya te sale.

J. - ¿Cuántas series habrás hecho?

C. - Unas 12 ó 14 series.

J. - ¿Cuál es la serie más extensa?

C. - La más extensa creo que es "Realismo Orgánico"; aquella serie llevaba 60 ó 70 piezas.

J. - ¿Las primeras eran más pulidas?

C. - Sí, aquellas tenían el recurso del artesano, tenían elementos figurativos, eran como muy surrealistas; había cajas antiguas recogidas de desechos, sobre las cuales, había montado todo un armazón de madera nueva.

Eran cajas que se desbordaban, saliendo elementos de dentro o fragmentos del cuerpo humano; eran cosas como paños colgando, formas vegetales...

J. - ¿La referencia era la naturaleza?

C. - Sí, siempre.



J. - Y en estos últimos casos, la naturaleza ya deja de serlo.

C. - Sí, como fuente principal.

J. - ¿Son fantasmas mentales?

C. - Hay de todo.

J. - Estos fantasmas, ¿podrían ser el factor común?, cuando hablas de la caja reventándose, puede que hables de un sueño.

C. - Sí, además llevan títulos como "Caja de mis sueños", y cosas así.

J. - Y estas piezas que llevan piedras encima del tronco, ¿qué títulos tienen?

C. - Estas de la serie de troncos con piedras, no llevan título. Hay algunas como ésta que llevan títulos como "Donde se hallaba tu presencia" o cosas así, no me acuerdo ahora bien.

J. - Son muy literarios.

C. - Sí, son bastante literarios y dejan un amplio campo para la imaginación; son sugerentes. "Tendiendo a tus deseos", es otra de las piezas que hay por ahí.

J. - Estas piezas son de hace dos años, ¿no?

C. - Estas son del 85, hará ya tres años que las hice. La cuestión de los años es un poco relativa, porque una cosa es cuando concibes la idea, y otra cuando llegas a materializarla. Son piezas que necesitan bastante tiempo de elaboración y, hay piezas que las concibes, pero que a lo mejor las haces al año siguiente.

Por otro lado están las acciones e instalaciones que voy haciendo paralelamente; o sea, las vas haciendo, son cosas preparadas que, a veces, las retomas poco después de otra manera.

J. - ¿Consigues vivir de este trabajo o haces alguna otra cosa?

C. - No trabajo en otra cosa. y vivo de casualidad, pero me voy manteniendo. Antes daba clase, estuve en una escuela de arte pero lo dejé todo hace cuatro años.

J. - ¿Aquí, en la Escuela de Artes y Oficios?

C. - No, en una que se montó nueva en el pueblo donde estoy trabajando, Egea de los Caballeros, un pueblo de 15.000 habitantes; el ayuntamiento quería una escuela de arte y se montó bastante bien, tiene unos 120 alumnos.

Me quitaba muchísimo tiempo, aunque por otro lado me gustaba mucho; luego he seguido dando clases esporádicamente durante un año, cursos para maestros de plástica... Para mí el mundo de la pedagogía es muy interesante, pero me absorbía demasiado y decidí dejarlo. Es una apuesta que hago en una serie de años y que seguiré haciéndola mientras pueda aguantar.

J. - Está muy presente en tu obra la forma humana.

C. - Sí, siempre está, incluso en las últimas piezas en las que, aunque no hay elementos figurativos, el tronco sigue siendo el personaje de la historia, del discurso que estás narrando.

J. - Este tronco con esta capa metálica parece un personaje nocturno.

C. - Éste, en concreto, se titula "Entre un sueño y la canal del pensamiento". Era una canal que tenía en mi cerebro, en mi cabeza.

J. - La capa recuerda las canales que hay en los tejados.

C. - Sí, además es de cinc, que es el material del que suelen estar hechas. En medio puse el tronco y arriba la piedra.

J. - El tronco, como el pensamiento, es un proceso ascendente.

C. - Exacto.

J. - ¿Y esta pieza de piedra?, ¿es una pieza arqueológica?

C. - Esto forma parte de un montaje. Hicimos una exposición en el Colegio de Arquitectos, en la Sala de Exposiciones, cuatro artistas de aquí; todo giraba en torno a materiales encontrados; éramos cuatro personas trabajando con materiales de desecho, encontrados. Yo, en lugar de hacer una exposición con esculturas normales como las que hago con material de desecho, me planteé una de esas acciones que voy haciendo paralelamente, y que van siendo como puntos de reflexión, como puntos de canalización de experiencias que van surgiendo, y que son como una especie de alimento espiritual para el resto del trabajo; por tanto, lo planteé como un trabajo conceptual y quise jugar con algo que aquí es un mito, el mito del "Pilar", que aquí es sagrado.

Recogí un poco este tema y, curiosamente, un día paseando, me encontré esta piedra, que

es una pila de agua bendita. Procedía de una casa que derribaron aquí atrás, una especie de palacete; recogí esta piedra y la traje, respondía a lo que estaba pensando en aquel momento y me dió pie para realizar esta exposición.

Todo esto giraba en torno al tema de pila y pilar; esto era una pila (de agua) sobre un pilar, un soporte; esto era una pila (eléctrica) con otro pilar, que era la palabra del diccionario, queriendo así mostrar que "pilar" no es sólo lo que aquí entendemos como templo, sino muchas cosas más; pilar es un candelabro con quince velas, una parte del paladar, etc., hay muchísimas cosas, además de las columnas o pilares que sirven para sostener. Recogí algunas de las definiciones.

Lo que hice fue montar, en un espacio muy concreto, que era una bóveda grande y dos pequeñas, toda una ambientación. Incorporaba una mujer, encontrada totalmente desnuda que estaba durante las dos horas de la exposición allí. Desarrollaba una especie de viaje iconográfico, de posiciones; ella estaba desnuda con una luz de velas, estaba metida en una bóveda, enfrente había una especie de paño con tierra y romero y esta escultura iluminada con velas, la pila de agua bendita parecía como un ojo que estaba iluminándola a ella que estaba a unos 15 metros. Había dos bóvedas donde estaban la pila con el pilar y el pilar con la pila. También había toda una música que yo había ido recogiendo; era una música encontrada había ido con un cassette paseándome por el Ebro, por tanto, había sonidos de agua, de pájaros, es decir, sonido ambiente. Además ocurre que a las 8 de la mañana, a las 12 del mediodía y a las 8 de la tarde, el templo del Pilar emite un cántico: "Bendita y alabada sea la hora en que María Santísima vino en carne mortal a Zaragoza", esto lo cantan, entonces, yo recogí este canto, y además del sonido ambiente, cada seis minutos sonaba esta canción que emite El Pilar. Cuando sonaba esta canción, se encendía la luz donde estaba la mujer desnuda, que se llama Pilar, por cierto; se iluminaba y la veías más claramente y, a medida que se iba parando la canción, iba descendiendo la luz y se quedaba otra vez en su penumbra.

J. - ¿No te excomulgaron?

C. - No, la verdad es que era tan absolutamente bello, que incluso un amigo cura, no sabía si ella era una maniquí, porque lo que ocurría era que cada vez que se encendía la luz, a ella la cogía en una postura diferente. Empezaba con unas posturas que recordaban imágenes muy primitivas y acababa en imágenes muy barrocas; cada seis minutos ella estaba en una postura diferente y durante seis minutos a ella la intuías, aunque te podías acercar y entonces la veías perfectamente. Iba realizando movimientos muy lentos; era un trabajo muy bonito, muy tenso.

Aquí en este taller antes trabajaba, pero ahora hace tiempo que no lo hago y está muy descuidado, no se si encontraré el catálogo de esta acción. Sí, mira, hay aquí uno.

J. - Cuidas mucho la imagen de los catálogos, ¿verdad?

C. - Sí, me gusta.

J. - "Ausencias de Luna", ¿está relacionada esta pieza con aquella inicial?

C. - Sí, hay una relación siempre con la Luna, es una constante en mi trabajo; hay muchas piezas con forma de media luna.

También hay toda una serie de cosas que yo hacía durante el año 86 que se llamaban "Acciones de Luna". Eran unas acciones pirata, por llamarlas de alguna manera, que yo realicé durante todo el año 86, coincidiendo con la luna llena, a las doce de la noche. Eran acciones que desarrollaba por la ciudad, sobre todo por la parte del casco viejo y el centro; eran plantaciones: por ejemplo en la plaza España era una plantación de un "Bosque para la Señora de la Noche"; plantaciones de pan; quema de esculturas, etc. Eran acciones que se realizaban una cada mes y que eran una salida a toda una serie de cosas que imaginaba y..., estaban muy bien. La Luna influía bastante.

J. - Los personajes también son nocturnos.

C. - Sí.

J. - Tal como lo estás contando suena a romántico puro.

C. - Sí, hay algo de romántico, algo de místico, pero no premeditado, o sea, si sale, sale y ahí está.

J. - ¿Estas acciones las organizaba alguna institución?

C. - No, ¡que va!, era totalmente ilegal. Yo no pedía permiso a nadie, era una "tomá de la ciudad". Tenían muchos significados: dar salida a una serie de necesidades mías; la necesidad de no limitarse a las salas de exposiciones, pues, hay muchos espacios públicos donde puedes intervenir perfectamente, y lo que yo hacía era transformar los espacios públicos. Hacía acciones como teñir las calles del casco viejo de colores, estas calles nefastas, horribles, feísimas; desde teñir el suelo a base de echar pigmentos, en el mes de abril, (al llover, corren los colores...), hasta, no sé, muchísimas cosas. Eran acciones ilegales, en una ocasión hubo una denuncia, pero nada más.

Hubo otras acciones en las que llevaba una plataforma que se llamaba "Paso de la ausencia": llevaba una especie de "paso" de Semana Santa pero que no tenía absolutamente nada.

iba con ruedas y una sábana blanca; la plataforma tenía cinco metros por dos y medio. Yo salía de aquí, del taller, y la montábamos fuera, pasaba por todas las calles principales de la ciudad, parando el tráfico y nadie decía absolutamente nada, ni la policía.

J. - Ya te deben conocer.

C. - Hay unas fotos hermosas donde se refleja la ausencia más presente, se ve un paño con el movimiento que el aire le daba... Son unas fotos tomadas con una exposición larga; es tomar la ausencia con una cámara fotográfica, porque yo ni siquiera estoy, se ven sólo las cuerdas que tiran. La plataforma, que era bajita, estaba a unos 20 centímetros del suelo y encima iba tendido el paño.

J. - Un tablero volando sobre el suelo.

C. - Iba delimitado por unas velitas rojas encendidas, delimitando la nada.

J. - ¿El paño iba enganchado a la plataforma?

C. - Sí.

J. - ¿Tenía volumen?

C. - Quedaban arrugas y con el aire se movía.

Estas cosas ahora han salido a la luz a raíz de una exposición. Sacaron una entrevista y un artículo con este motivo, porque eran acciones que, precisamente, una cosa que tenían es que nadie se enterase de quien las hacía, porque, para mí, lo fácil hubiera sido llamar a la prensa porque eran muy espectaculares; por ejemplo, encontrarte un paseo sembrado de panes, o sea, las baldosas levantadas y en su lugar poner panes. Era fácil que la prensa se hiciera con esas cosas, pero, para mí, el juego estaba en que no se enterase nadie, que no se supiese quien lo hacía. En el año 86 no se enteraron de quien lo hacía.

Yo iba con un fotógrafo que recogía testimonialmente la acción y ahora, en el año 88, es cuando ha salido, a raíz de unas exposiciones.

Ahora mucha gente comenta que las vió hace dos años.



## 2. JOSÉ MIGUEL FUERTES.

## 1. CURRÍCULUM DE JOSÉ MIGUEL FUERTES GIL .

- 1953 Neix a Daroca (Saragossa).
- 1972 Estudis de Dibuix i Pintura amb Alejandro Cañada. Saragossa.
- 1973 Ingressa a l'Escola de Belles Arts Sant Jordi. Barcelona.
- 1976 Dirigeix un curs de Dibuix a l'aire lliure a Daroca (Saragossa).
- 1979 Llicenciatura a la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona.  
Dirigeix un curs d'Iniciació a l'obra plàstica, Daroca (Saragossa).
- 1980 Elabora telons escenogràfics per a obres de Casona a Saragossa.

### CERTAMENS I EXPOSICIONS COLLECTIVES.

- 1976 E.S.B.A. sobre Poesia Visual. Barcelona.
- 1977 "I Premio de Pintura Martín Maluenda". Saragossa. "VIII Premio San Jorge de Arte" (Pintura). Saragossa.
- 1978 Fira de Dibuix. Barcelona. "Artistas Plásticos". Daroca (Saragossa).
- 1981 "XII Premio San Jorge de Arte" (Dibuix). Saragossa.
- 1982 "XIII Premio San Jorge de Arte" (Escultura). Saragossa.
- 1983 Homenatge a Don Alejandro Cañada. La Lonja. Saragossa.
- 1984 I. B. Conde de Aranda. Alagón (Saragossa). "VIII Certamen de Escultura Casarrubuelos". Madrid.
- 1986 "I Premio Isabel de Portugal de Arte" (Escultura). Saragossa. "I Bienal de Arte Ciudad de Daroca". Daroca (Saragossa).
- 1987 "I Premio de Escultura Pablo Gargallo". Saragossa.

### EXPOSICIONS INDIVIDUALS.

- 1980 Casino de Daroca (Saragossa). Pintura.
- 1983 Sala de Arte Goya. Monzón (Osca). Escultura. Sociedad Mercantil. Barbastro (Osca). Escultura i collages.
- 1985 Escuela de Artes Aplicadas. Saragossa. Escultura. Església romànica de San Juan. Daroca (Saragossa). Escultura i audiovisuals. I. B. Conde de Aranda. Alagón (Saragossa). Escultura i audiovisuals.
- 1986 Cava Cooperativa. Néfiach (França). Escultura.

### PREMIS.

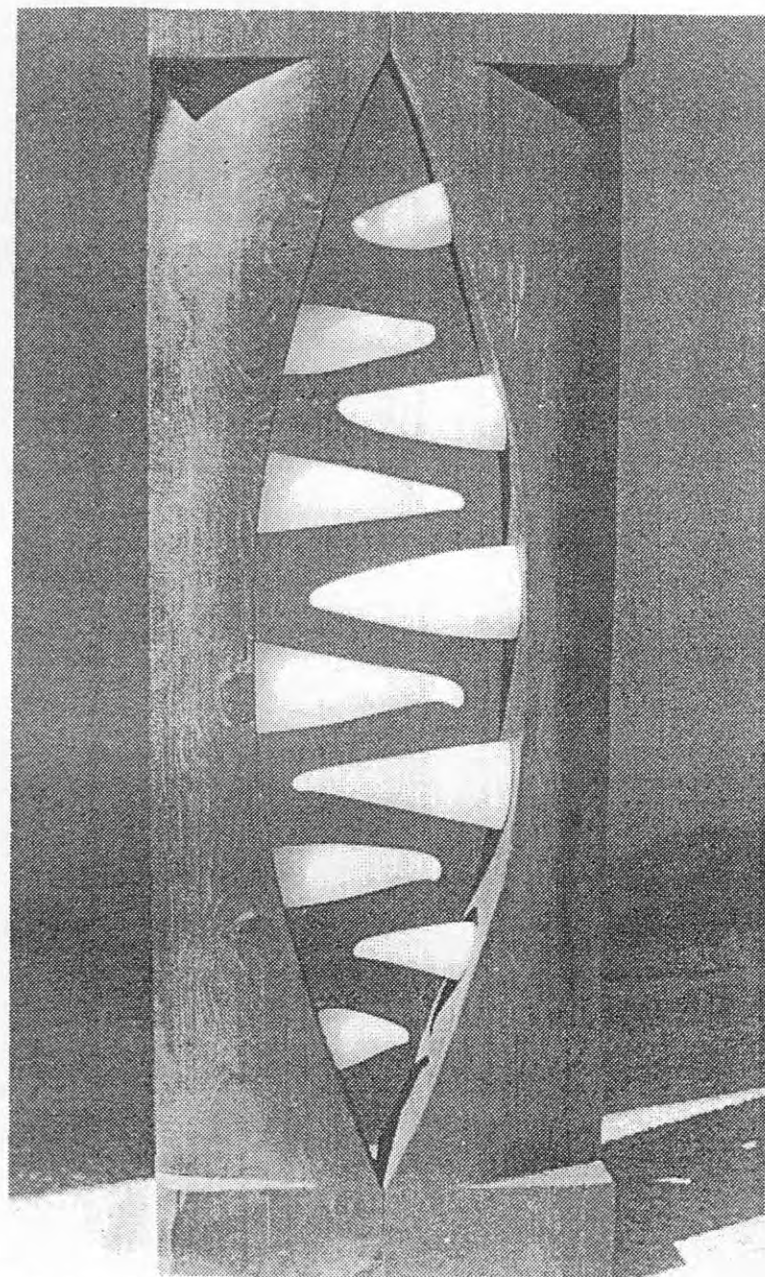
- 1978 Menció Honorífica en el VII Concurs de Dibuix de Tàrrrega (Lleida).
- 1986 Segon Premi en el Certamen de Escultura Ángel Drensz. Sabiñánigo (Osca).

### OBRA PERMANENT.

- Museo Comarcal de Daroca (Saragossa).
- Homenaje a Pablo Serrano. Alagón (Saragossa).

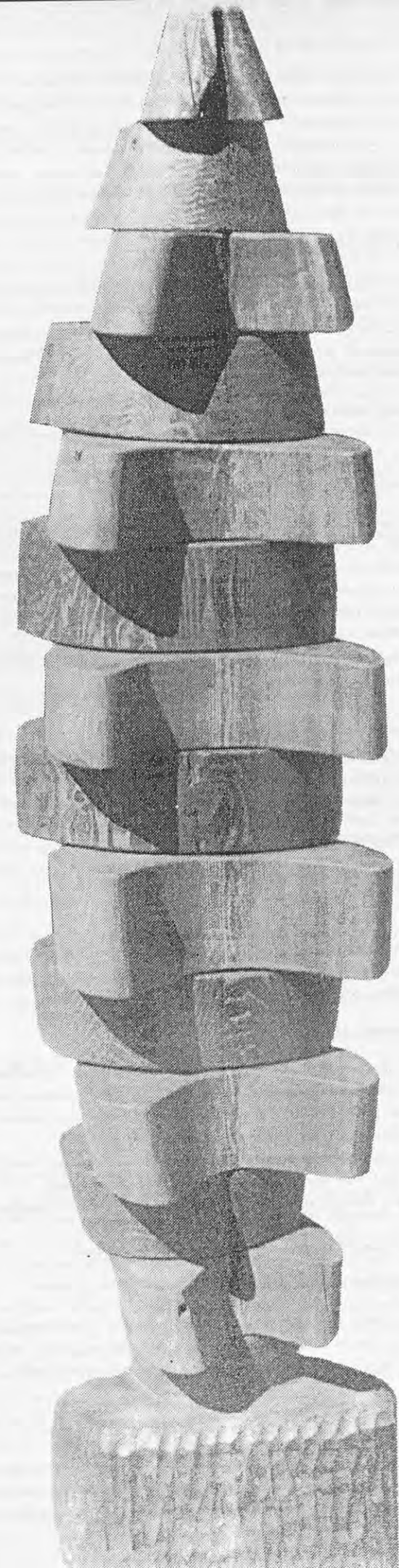
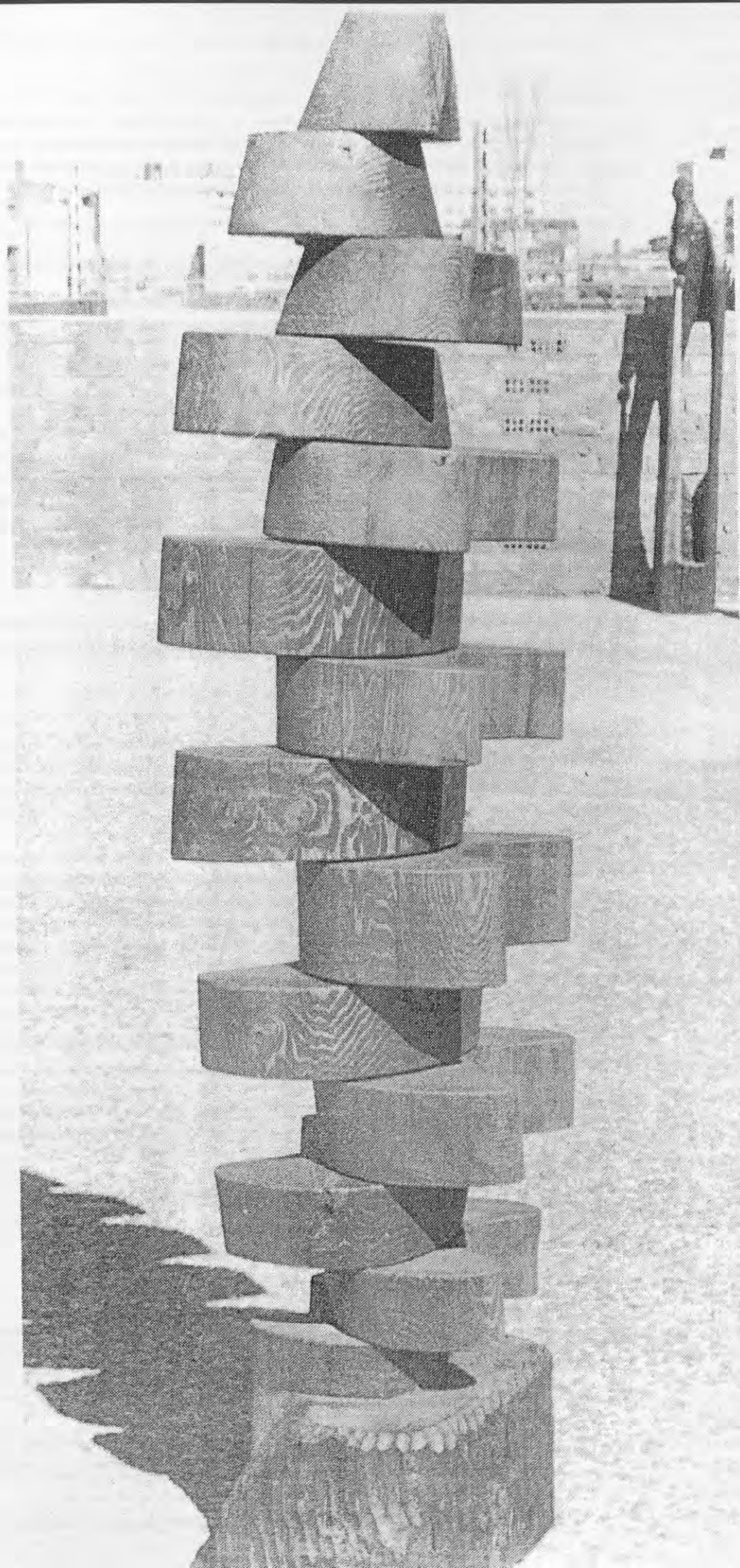
Actualment és professor de Dibuix i Disseny en el I. B. Conde de Aranda d'Alagón (Saragossa).

"S.T.", 1985, pí, 150 cm. H. →



"S.T.", 1987, fusta i alabastre, 120x40x15 cm.







Joan Valle - ¿Por qué razón inicias el trabajo con madera?

J. M. Fuertes - En primer lugar, puedes hacer volúmenes más grandes con menos peso, y la ejecución es bastante rápida; no he probado otros materiales porque con la madera y la piedra ya tengo bastante. Me apetecería meterme con el hierro, pero para esto necesito otro tipo de herramientas: soldadura, taladro... La madera permite trabajar el bloque liviano, sin necesidad de contratar otra gente, es más económico.

La madera, también permite apreciar una serie de texturas y calidades que otros materiales no te dan.

J. - ¿Lo que más te interesa es el tronco?

F. - Sí, exactamente, lo que tenga sentido de bloque. En cuanto al tronco, en el 84 fue cuando empecé a trabajar el volumen global.

Ésta puede que sea la primera figura más significativa, en la que busco la verticalidad del tronco y la mantengo, conservando muchas de sus características (nudos, protuberancias...) y manipulando de acuerdo con la intención que pretendes desarrollar.

J. - ¿Utilizas la talla directa siempre?

F. - Sí.

J. - ¿Haces algún dibujo o esbozo previo?

F. - Suelo hacer algún boceto, depende del material. Muchas veces el material me condiciona, por ejemplo, localizo un tronco que tiene una curvatura determinada y, entonces, me adapto a él. Suelo hacer esto más que ir a buscar un material con una idea preconcebida, aunque alterno las dos formas de ejecución. Otras veces te surge una oferta: "¿Te interesa un nogal que tengo en el campo?". En ese tronco ya existen unas formas muy determinadas y, entonces, pienso qué es lo que puedes hacer.

A partir del 84, empecé a hacer talla directa de forma brusca, con motosierras para esquematizar previamente la figura.

J. - Las superficies de tu escultura son muy orgánicas.

F. - Sí, muy pulidas, apenas dejo la incisión de la herramienta, salvo en los casos que realmente me interesa la textura como componente de la obra.

Algunas de ellas están policromadas o, por lo menos, teñidas.

J. - ¿Qué tipo de policromía utilizas?

F. - Suelen ser tratamientos químicos.

J. - ¿Anilinas?

F. - No, son insecticidas y protectores de la madera. También utilizo la cera, previamente les pongo aceite de linaza, trementinas o alguna esencia para resaltar la veta y, luego, para que aparezca un ligero brillo, cera de abeja.

J. - ¿Qué tipo de madera utilizas fundamentalmente?

F. - De todo. Esto es pino, esto es cedro y olivo, también haya... Generalmente maderas que no son exóticas, o sea, que se pueden obtener aquí. Las consigo, más o menos, en la región, aunque alguna vez me suelo desplazar al Pirineo navarro, donde hay bosques de hayas; voy directamente a unos aserraderos que cortan la madera.

Tengo carrasca que se está secando, alguna pieza para probar...; esto es tejo, tiene un color burdeos muy majo. Hay pocos porque la climatología ha variado y los han ido cortando cuando se necesitaban; después se ha hecho una repoblación y se han dedicado a plantar sobre todo pino.

Aquí lo que más abunda, como madera compacta, es la carrasca.

J. - Pero, de todas formas, hay pocos bosques.

F. - Es muy triste, el caso más extremo está en los Monegros. Generalmente, la zona más utilizada como bosque suele ser la cordillera Ibérica, esta zona del nacimiento del Jalón y el Pirineo; por aquí abajo ya es todo olivo y carrasca, a parte de los plátanos y demás, que puedes encontrar como árboles ornamentales.

J. - ¿El valor de la madera como material de larga tradición, tiene importancia para ti?

F. - Sí lo tiene porque, si te das cuenta, aunque trato de unificar con alguna anilina o algún color las maderas, no oculto la veta; es decir, que la identidad de la madera ha de mantenerse. Se podría oscurecer esta madera con una pintura normal y corriente, pero anularías la vida

que tiene en sí, su carácter, el color que pueda dar la madera. Yo no trato de ocultarlo.

J. - ¿Y los aspectos simbólicos?

F. - No los he considerado, hasta ahora he tratado de aunarme un poco a la creación de tipo orgánico, es decir, la naturaleza me encanta, así que ese tipo de contemplación que tienes con ella, lo sintetizas y luego lo traduces en la obra, ...la erosión de los vientos y las aguas sobre las rocas... siempre te dicen algo, a parte de lo que tú quieras crear por ti mismo.

J. - ¿La naturaleza como punto de partida?

F. - Sí, es prioritario. Más que buscar el objeto intrínseco, es localizar aspectos que vienen secundados por esa acción exterior. Más que motivos, son contemplaciones.

J. - ¿Algún escultor te ha enseñado a trabajar la madera o aprendiste allí, en Barcelona?

F. - Aprendí con mis propios medios, o sea, yo acabé Bellas Artes en la especialidad de pintura, de hecho, los cuadros que pintaba se salían del plano, buscaban el relieve. A partir de entonces, utilizo la madera.

El ver trabajar a los carpinteros, más el trabajo mio con los pequeños, o grandes, errores, me va enseñando. Lo que más nos enseña es ver lo que hacen los demás, cómo trabajan; son oficios artesanales de toda la vida, y no está de más preocuparte por ellos. Aquí cerca había un señor, hace unos años que construía barcas, cuando el Ebro no disponía de pasarelas. Él hacía las barcas y doblaba las baldas, es decir, las maderas que conforman el casco. Eran maderas pequeñas.

J. - Antiguamente ¿también había toneleros?

F. - De chaval conocí a un tonelero en el pueblo; son trabajos artesanales que se te quedan grabados y que difícilmente han evolucionado; doblar las maderas, hacer la hoguera y dentro colocar los aros...

J. - ¿En tu pueblo se trabaja la madera?

F. - Sí, sí, sobre todo carrasca. Este instrumento, la azuela, realmente me lo recomendó un agricultor. Los agricultores, cuando araban, partían las orejeras del arado, que son unas tablas que volcaban la tierra hacia los lados; se partían mucho, por eso los labradores siempre llevaban en la mula una azuela, cogían una rama de un árbol, aunque fuera un frutal, que son fuertes, cortaban la pieza y la colocaban.

La azuela la uso mucho, a parte de las hachas, las gubias y las escofinas; es decir, las herramientas son prácticamente las mismas que puede utilizar un tallista: escofinas, gubias, formones, gubias triangulares o de teja, serruchos, sierras de arco, el "astral" ese grande para iniciar... Cuando inicio una figura, localizo una motosierra de un compañero, y le doy unos cortes. También la utilizo para desbastar, si realmente tengo que quitar bastante madera, sino me sirvo con el hacha o con la sierra de arco.

J. - ¿Tus esculturas han seguido una evolución?

F. - Sí, han seguido una evolución, lo que pasa es que no es una evolución intencionada, sino que ha surgido naturalmente. No te planteas grandes problemas cuando vas manipulando la madera, el bloque; te dices: "bueno, vamos a ver si podemos unificar varias maderas para ver como se comporta un determinado movimiento, una acción". En la siguiente escultura sigues la orientación de la anterior y así, por ejemplo, en una serie de seis o siete piezas, es fácil ver la evolución.

J. - ¿Las agrupas en series?

F. - Sí, por ejemplo, está la serie "Paisaje vertical", en la que utilizo macizos y huecos; cuando empecé a trabajar estas formas, me interesó mucho la obra de Arp y Brancusi.

J. - ¿Henry Moore también?

F. - Sí, la forma de Henry Moore me gustó mucho, pero era cuando yo estaba tocando solamente la piedra. Si retrocedemos unos años en mi escultura, podemos ver figuras que son, realmente, personas en movimiento. En ellas, ese tipo de masa totémica, si que podría tener alguna influencia de Moore... Hice otra serie sobre "Mujeres recostadas", que también podría leerse como consecuencia del afecto que tenía por la obra de este hombre.

Es con las maderas, cuando empiezo a utilizar el tema de los paisajes verticales... Incorporo también, los signos de vida del mismo tronco; por ejemplo, he conservado los nudos para enfatizar más la figura.

J. - Las fotos que me enseñas, muestran la escultura integrada en el paisaje, ¿tiene esto algún



sentido especial?.

F. - Sí, de hecho, cuando me encargan alguna pieza, me gusta ver donde la van a colocar. Me interesa sobre todo, que en la ubicación haya un diálogo entre el espacio de alrededor y la obra en sí.

Esta serie consta de cinco piezas; está dedicada a la figura humana. Hay piezas a las que pongo título, otras a las que no; el título, a veces, tiene relación con la forma. Ésta, por ejemplo, tiene protuberancias masculinas y femeninas, por eso le di el título de "Andrógino".

J. - ¿Las otras no tenían forma humana?.

F. - No, eran un juego de huecos y macizos.

J. - La vertical era la única referencia que se podía ligar con la forma humana.

F. - Exactamente, sí, porque podía haber utilizado estas piezas en diagonal o en horizontal, sin embargo, he conservado la dirección ascendente del crecimiento del tronco, a modo de tótems, como utilizaban los indígenas.

En esta pieza, también aparece muy claramente la huella de la herramienta. Es de madera de nogal; esta obra fue como una especie de divertimento, es decir, que sin ningún boceto previo, me limité a sacar al aire el trabajo que había hecho una oruga, que es la oruga propia del nogal; fui sacando las cavernas que esa oruga había hecho en el tronco, iba conservando los macizos y ensanchando y acrecentando los huecos; lo que me propuse, fue acrecentar su habitáculo.

J. - Por cierto, la escultura tiene forma de oruga.

F. - Sí, es una forma orgánica y parece un insecto, sin embargo, esta pieza no fue premeditada, fue un simple divertimento.

J. - ¿Tienes tendencia a eliminar la huella de la herramienta?.

F. - Sí, no aparece ni el corte del motosierra, ni la huella de la azuela; de hecho, me cuesta dejar la huella de la herramienta.

Quizá esto sea deformación profesional, porque todas las piezas que hacía en piedra, las pulía muchísimo; las figuras estaban totalmente erosionadas. Era el resultado de la contemplación de las piedras de los ríos, y de las figuras extrañas que van formándose; también me gusta que la gente pueda tocar la escultura, que perciba la caricia.

En ésta prescindí del contacto, de esa sensualidad en la curva o de esa caricia de la mano con la superficie de la materia, y dejé directamente la huella de la herramienta.

En mi escultura también utilizo alabastros y calizas que encuentro en un pueblo que se llama Quinto de Ebro.

El tronco aparece, sobre todo, en la serie de los "Paisajes verticales"; allí es cuando realmente me he dedicado más al tronco; la idea se va configurando conforme vas sacando el material del tronco. Y, en este sentido, tienes en cuenta la estabilidad, puesto que las piezas van a tener una serie de espigas y espárragos, que van a mantener la estructura final. Digamos que con el tronco partes de una idea primaria que, generalmente, evoluciona, porque hay una serie de condicionantes que te los da el tronco.

J. - ¿El tema sigue siendo el mismo ahora: la naturaleza?.

F. - Sí, sí, siempre. De hecho tengo alguna pieza en la que aparece, claramente, el hombre como protagonista, bajo el tema de la metamorfosis. Claro es que parto de una forma muy figurativa, entre hombre e insecto, que es consecuencia de una lectura de la obra de Kafka: "La metamorfosis". Es una manera de pantearte una serie de construcciones con la madera y crear unos volúmenes que sean compactos. Las primeras espigas que hice para esta construcción, fueron hechas con madera de boj.

J. - ¿Por aquí hay boj?.

F. - Sí, en el Pre-pirineo, desde aquí y en 60 Km. podemos encontrar mucho boj.

Los vástagos de esta pieza los hice yo, pero era un trabajo de enanos, y como lo que interesa es la posición final de la pieza, y no que queden estas uniones rudimentarias, vi que era más cómodo coger un taladro de unos determinados milímetros y apoyarlo en cilindros; así lo utilicé en las siguientes piezas.

Esta otra escultura la he trabajado directamente con el tronco, lo he pulido hasta el final y, una vez pulido, lo he seccionado y he jugado con las piezas, con el positivo y el negativo, incluso el color ayuda, también, al efecto de dislocación del ritmo de la pieza. También aparece la textura de la madera, no trato de ocultarla.

Pero no solamente trabajo el tronco, por ejemplo, en esta otra pieza que tenemos aquí, me interesa hacer una estructura con piezas ensambladas.

Las relaciones de una pieza con otra en la escultura existen porque, aunque son muy distintas unas de otras, el hecho, por ejemplo, de buscar el bloque total de esta estructura, de esta pieza, con estos vástagos horizontales, ha surgido a raíz de esta primera pieza, en la que empecé a hacerlo artesanalmente con cilindros, o sea, que te vas ayudando...

J. - ¿Has expuesto recientemente?.

F. - Sí, este verano estuve en Mora de Rubielos (Teruel), en el castillo; las piezas estuvieron todo el verano. El espacio es una especie de nave de piedras (sillares), donde paralelamente se realizaban actividades musicales, teatro... Eran unos festivales que organizó la Diputación General de Aragón. Ellos se encargaron de llevar la obra; llevé unas treinta piezas, me hicieron el catálogo, el seguro y me las transportaron.

Hace dos años hice otra exposición en la zona del Rosellón francés; en ésta fue donde analicé por qué me introducía en la escultura y dejaba la pintura. Escribí el texto mi mujer.

A partir de aquí, empiezo a alternar, tanto la talla directa del tronco, como la utilización de planos en la construcción de las esculturas.

Esta otra escultura representa una oruga; está policromada en verde y he conservado los nudos del tronco para que sirvan de apéndices de la oruga, de soportes.

J. - O sea, que mantienes la forma del tronco, ¿te molesta que se abra?.

F. - No, no me importa que haya algunas grietas. De todas las obras que tengo, puede que en una haya metido cera para tapar alguna de las grietas.

Ésta, por ejemplo, tampoco no está muy pulida; aquí aparece otro tipo de huella que es la lima, la escofina. El tacto es áspero. Luego la pinto con una mezcla experimental.

J. - En algunos puntos dejas la madera sin pintar.

F. - Sí, es una especie de decoración; busco una serie de pequeñas motas que suelen tener las orugas. Esta pieza y la figura humana, son los dos temas que tienen un referente claro. En otras piezas aparecen indicios, pero a nivel de siluetas.

J. - ¿Articulas otros materiales como el alabastro?.

F. - Sí, suelo incorporar dos materiales en las últimas esculturas: piedra y madera. Empecé el año pasado; hasta ahora había trabajado la piedra por un lado y la madera por otro, pero al trabajarlos juntos, vi que el resultado era bastante agradable. Una de las piezas horizontales con madera y alabastro, recuerda una mandíbula con dientes.

Esta pieza es una talla a partir de una viga; los huecos estos, son los pasadores de los pernos que la unían con el tirante del edificio. Está hecha con el hacha; empecé primero con ese destal, y luego con las gubias.

J. - ¿haces una pieza o varias a la vez?.

F. - Suelo hacer un par de piezas normalmente; incluso empiezo una y la dejo, me olvido de ella, pero a los dos meses reanudo el trabajo o la modifico. Igual tengo una idea muy determinada de lo que quiero hacer y me surge otro problema, entonces aprovecho para este último requerimiento una pieza que había estado trabajando anteriormente y que iba destinada a otra finalidad.

J. - O sea, que haces montajes diferentes a partir de trozos.

F. - Sí.

J. - ¿Dibujas?.

F. - Hago dibujos previos para traducirlos luego en obra. Les doy un carácter de volumen, aunque algunos son analíticos, de hecho, son bocetos muy objetivos. O sea, tengo la idea y entonces lo planifico con una planta y un alzado; según la dificultad que tenga la figura en sí, con un par de dibujos lo soluciono; pero en el caso de la pieza que surgió de "La metamorfosis", no fue así, tuve que utilizar dibujos a tamaño natural, o sea, del canon de lo que es una persona normal y corriente, dibujé dentro de esa silueta una serie de planos acotados (como serían los de un plano de un terreno) para determinar las secciones que iba a utilizar en la madera; por ejemplo, la silueta de estas piezas, mirándola por ahí, corresponde exactamente a las líneas de perfil que puede dar la figura humana.

En otras esculturas como la "Oruga", no existen dibujos previos, la tienes pensada, pero ni la has dibujado y empiezas a marcar directamente el material.

En alguna pieza incluso he llegado a hacer algún molde; tengo en casa un torso sin miembros ni cara, es un torso femenino muy estilizado, en el que, para buscar una forma más real del cuerpo, me ayudaba con un vaciado en escayola de un modelo de una persona, sacaba un vaciado y lo seccionaba creando espacios vacíos. Una vez seccionado me servía como calco para recortar las maderas.

Ésta es otra serie más analítica, distinta a las de talla directa. Digamos que sería el resultado de trabajar unificando las planchas de madera con los cilindros para construir. Son más agresivas, incluso van policromadas en colores fuertes: rojos, azules..., acabando en formas fusiformes, puntiagudas..., con incrustaciones puntuales de maderas diferentes.

La forma ovalada es una constante en mi escultura, quizá resultante de las formas erosionadas. Más que buscar el círculo, persigo el cuadrado, la estructura oval.

J. - Ese bloque, ¿está hecho con tablonos o es de un tronco?

F. - Éste está sacado de una sola pieza. Es como una sección del tronco horizontal; es cedro, huele mucho, de hecho, esta pieza, a pesar de estar teñida, todavía desprende un olor especial.

Lo consigo en Daroca, que no es que haya mucho cedro allí, sino que hay una finca en la que a un señor, hace cosa de ciento y pico años, le gustaba tener especies de árboles por capricho propio. Hoy en día, en esa misma finca, podemos ver incluso una sequoia que es el segundo árbol en altura de toda Europa, y es difícil localizar sequoias en Europa. En esta finca hay cipreses y todo tipo de maderas tropicales que consiguió sacar a flote, porque no todas se prestaban al clima. El cedro sí, porque entre la climatología del Atlas marroquí y la nuestra, existe paralelismo.

A estos árboles se les caen las ramas, bien porque enferman, o bien por exceso de peso; son ramas que tienen metro y medio de diámetro. Para abrazar el tronco se necesitan cuatro o cinco personas.

J. - ¿Naciste en Daroca?

F. - Sí, está a unos 80 Km. de aquí, yendo hacia Valencia. Es un pueblo muy majo.

J. - ¿Allí también trabajas, o sólo tienes taller aquí?

F. - Hasta hace tres años trabajaba allí, luego ya me hice con este local y, prácticamente voy allí a ver a la familia, y de paso trabajo algo.





3. ARTURO GÓMEZ.

## 1. CURRÍCULUM D'ARTURO GÓMEZ.

Calatayud (Saragossa), 1953.

1973 Estudi de pintura amb Alejandro Cañada a Saragossa.

1976-78 Forma part del Grupo de Investigación del Estudio de Arquitectura B.S.V. de Barcelona.

1977 Estudi sobre el Concepte de Positiu-Negatiu en la Percepció de Relacions Espacials de Línia-Forma-Color.

1978 Experiència didàctica en el Col·legi Graciella de Barcelona.

1979 Títol de Professor de Dibuix en l'especialitat d'escultura en l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona.

1981 Llicenciat en Belles Arts, Barcelona.

1982 Professor numerari de dibuix artístic de les Escoles d'Arts Aplicades.

### EXPOSICIONS INDIVIDUALS:

1979 Casa de Cultura, Calatayud (Saragossa).

1980 Sala Pablo Gargallo, Saragossa.

1981 Facultat de Filosofia, Saragossa.

1982 Sala del Ministeri de Cultura, Terol. Sala de l'Ajuntament de Tarazona (Saragossa).

1983 Casa de Cultura de Calatayud (Saragossa).

1985 Sala Barbasán, Saragossa.

1986 Sala Arte Joven, Saragossa.

1987 Sala Barbasán, Saragossa. Sala Metro, Saragossa.

### EXPOSICIONS COLLECTIVES:

1976 Reial Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona.

1977 Premio San Jorge de Escultura y Pintura, Saragossa.

1978 Escola Superior de Belles Arts, Barcelona.

1979 Premio San Jorge de Escultura y Pintura, Saragossa.

1980 Premio San Jorge de Escultura y Pintura, Saragossa.

1981 Premio San Jorge de Escultura y Pintura, Saragossa. Talance, Burdeos (França), "Arts Plastiques". Bodegas Bordejé, Ainzón (Saragossa).

1983 Bienal de Escultura, Ejea de los Caballeros (Saragossa). Universidad Popular, Saragossa. Museo del Serrablo, Sabiñánigo (Osca).

1984 Bienal de Escultura, Tauste (Saragossa).

1986 Santa Isabel de Portugal, D.P.Z. Escultura Ibérica Contemporánea, Zamora.

1987 Sala Metro, Saragossa. Sala Mercantil, Saragossa.

### PREMIS:

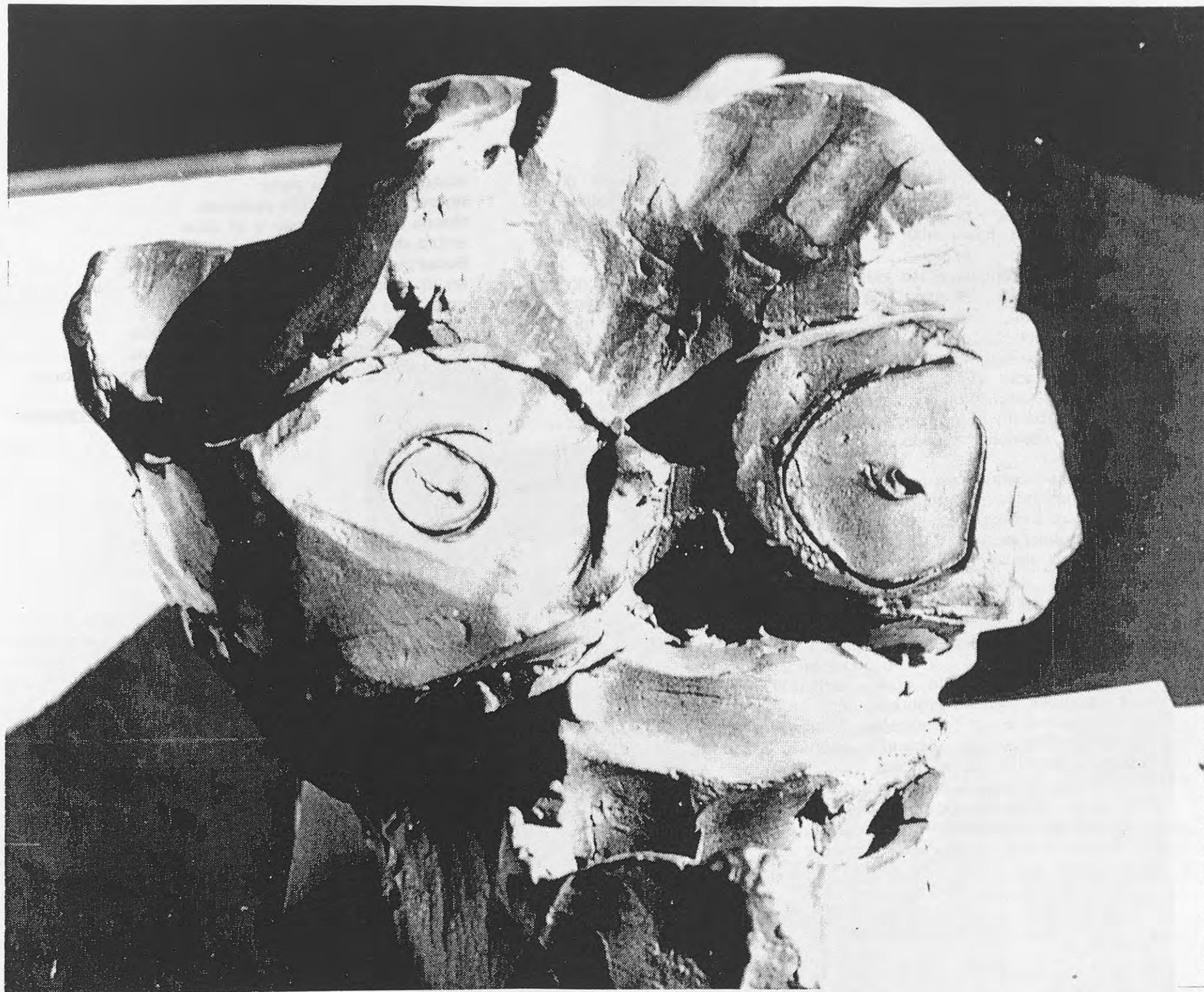
1976 Segon premi de dibuix del Reial Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona.

1977 Segon premi de dibuix Banco de Vizcaya, Barcelona.

1983 Menció d'Honor Escultura Ejea de los Caballeros, Saragossa.

1986 Primer premi d'escultura Santa Isabel de Portugal, Saragossa.





"Personaje", 1980, en la sèrie "La familia como unidad de color".

## 2. EVOLUCIÓN DE L'ESCU LTURA REALIZADA AMB TRONC O BIGA.

### ADEMÁS DE LA FUNCIÓN PÚBLICA QUE DEBE TENER.

Es la escultura, para mí, un medio que me ayuda a comprender la realidad, una manera de acceder a lo cotidiano, lo lejano y sus interrelaciones, considerando la manifestación lúdica inherente al propio proceso plástico y sus leyes.

En el planteamiento de mi trabajo, coexistiendo con la investigación, existen dos constantes que me preocupan: la percepción, y la modificación del entorno; teniendo en cuenta sobre todo, que el individuo es, cada vez más, un determinante del paisaje.

El espacio como "lugar" surge como búsqueda de relaciones, es decir, se establece a través de los individuos y el recinto en el que están ubicados (su entorno). Se reconoce un espacio cuando atribuimos las connotaciones que lo definen.

En la elaboración, los personajes de mi trabajo nacen dentro de esta problemática, a la que hay que añadir dos elementos principales como son el color y la forma, unas veces superpuestos y otras siendo en sí mismos. La forma porque es mutable y definida y el color porque varía en intensidad según la capacidad receptiva del individuo y por su cualidad de connotar.

Como resultado surgen personajes como "La Madre", en el que la preocupación radica en la definición de la unidad por el grupo, o "Personajes en torno a una plaza", en el cual el espacio queda definido por unos elementos que acaban constituyéndose en una abstracción, siendo todos nosotros los personajes. O bien justamente lo contrario ese "Personaje urbano", anónimo e individual, o ese otro que mira desde sí mismo "Autodefinido".

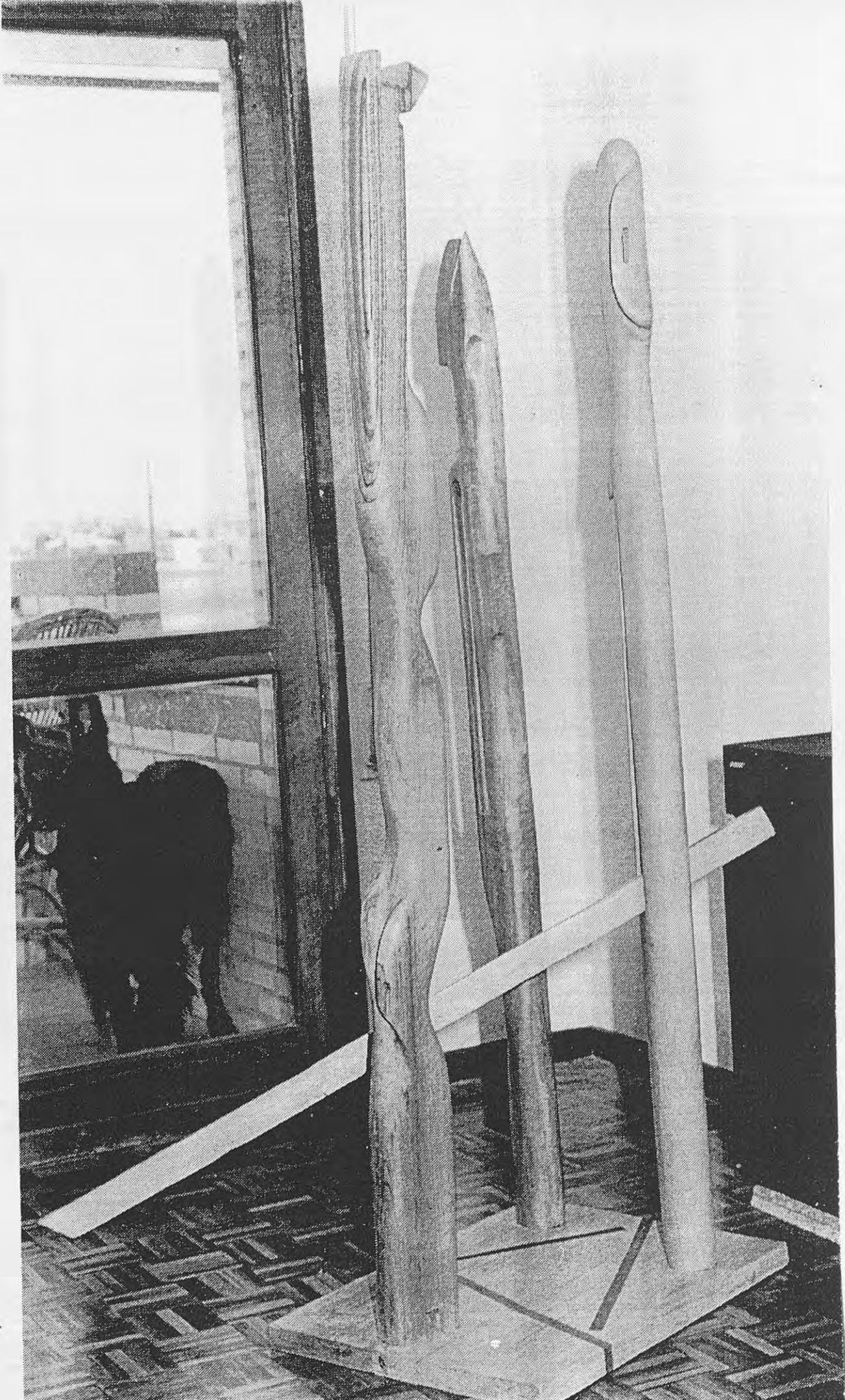
Y hay trabajos en los cuales lo importante es la desocupación de un espacio interior, que posee entidad propia a pesar del individuo, en esta línea estarán "Interior rojo", "Estudio de columnata" y "Personaje con sombra".

Hemos perdido el paso  
entre asfalto y frío cemento.  
Hemos perdido la voz y el oído  
entre decibelios impertinentes.  
Sumergido el hombre primitivo  
en el sopor de sueños impensados  
grita que quiere hacerse notar.  
Quizá debieran los cambios de época  
ser anunciados con vientos precoces  
Que indicaran el tiempo de renovar costumbres.

BELÉN LLORENTE

COMENTARI D'ARTURO GÓMEZ

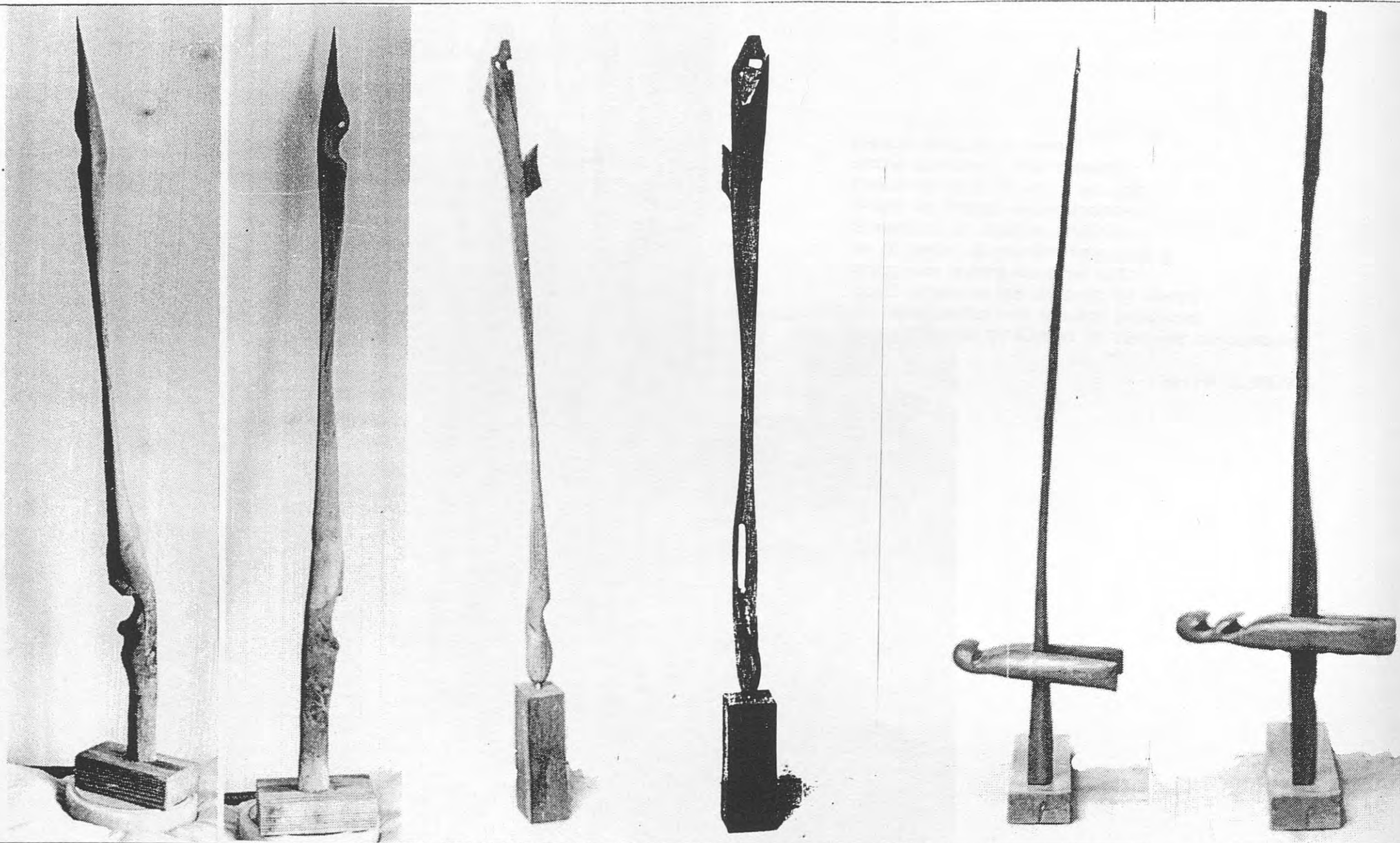




"Espacio interior", 1980.

sapeli, pi i roure. 180x100x50 cm.

Sèrie "La Nave".

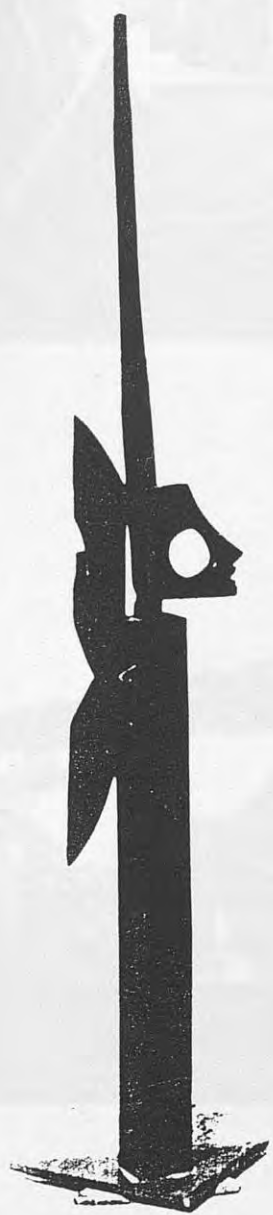


S.T., 1984, roure i pi, 100x20x210 cm.

"Sedució", 1984/85, roure i sapeli, 160x20x20 cm.

"La montaña y el mar", 1981, pi, pomera i sapeli  
(peu pintat de verd), 180x40x100 cm.

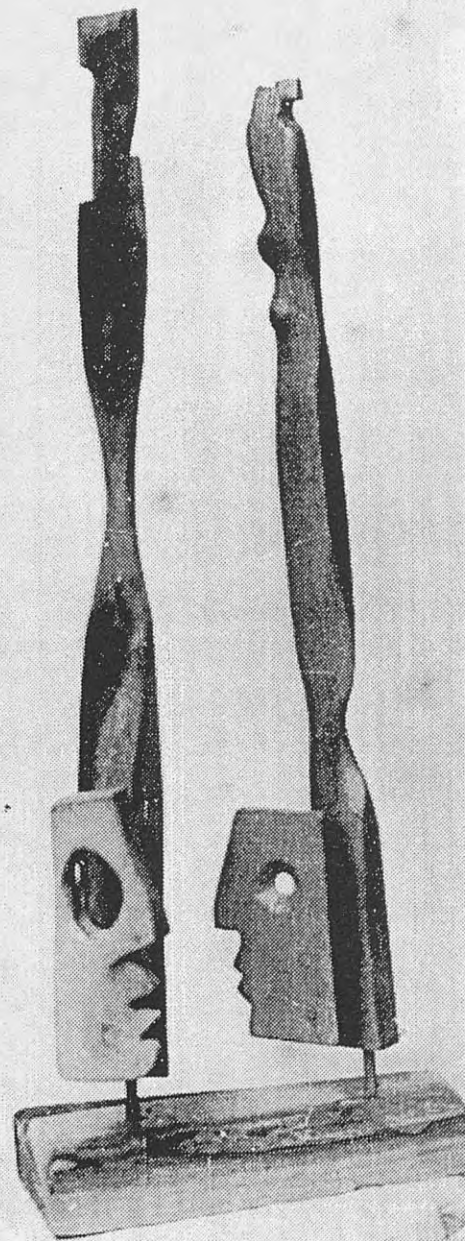




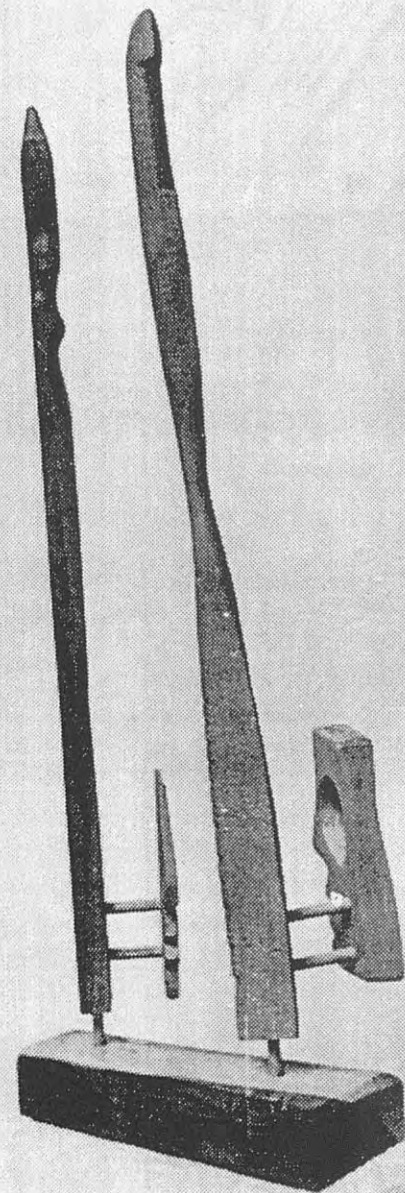
"Personaje", 1981,  
160x20x20 cm.



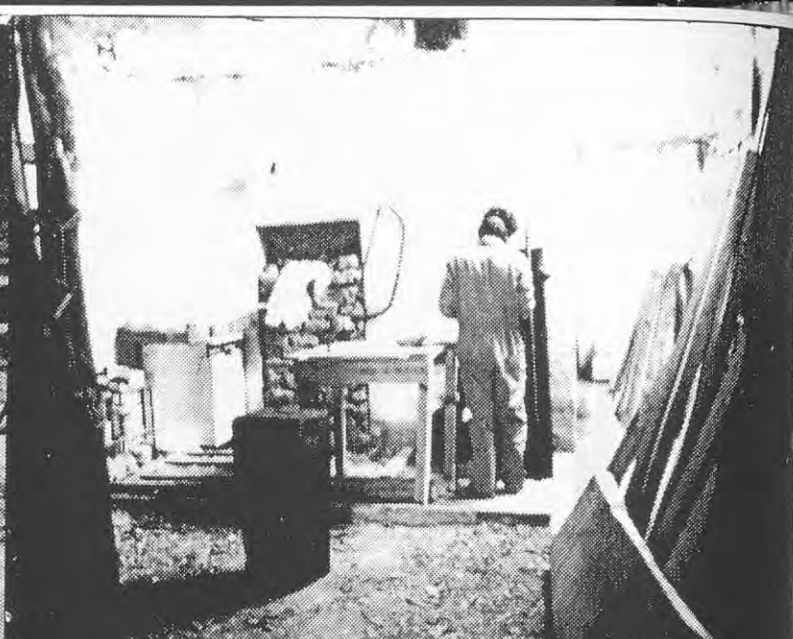
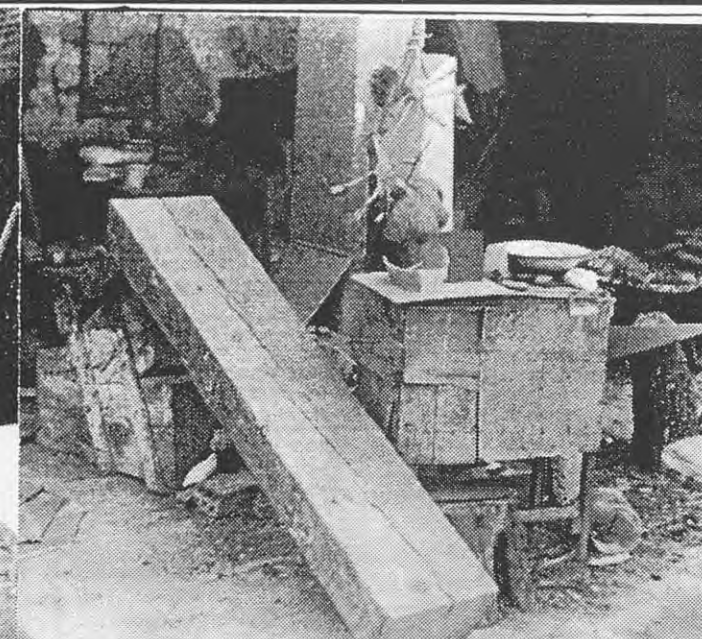
"Personaje", 1984-85,  
sapeli, 170x80x50 cm.



"S.T.", 1984-85, sapeli, pi, pomera, bedoll. 35x20x10 cm.







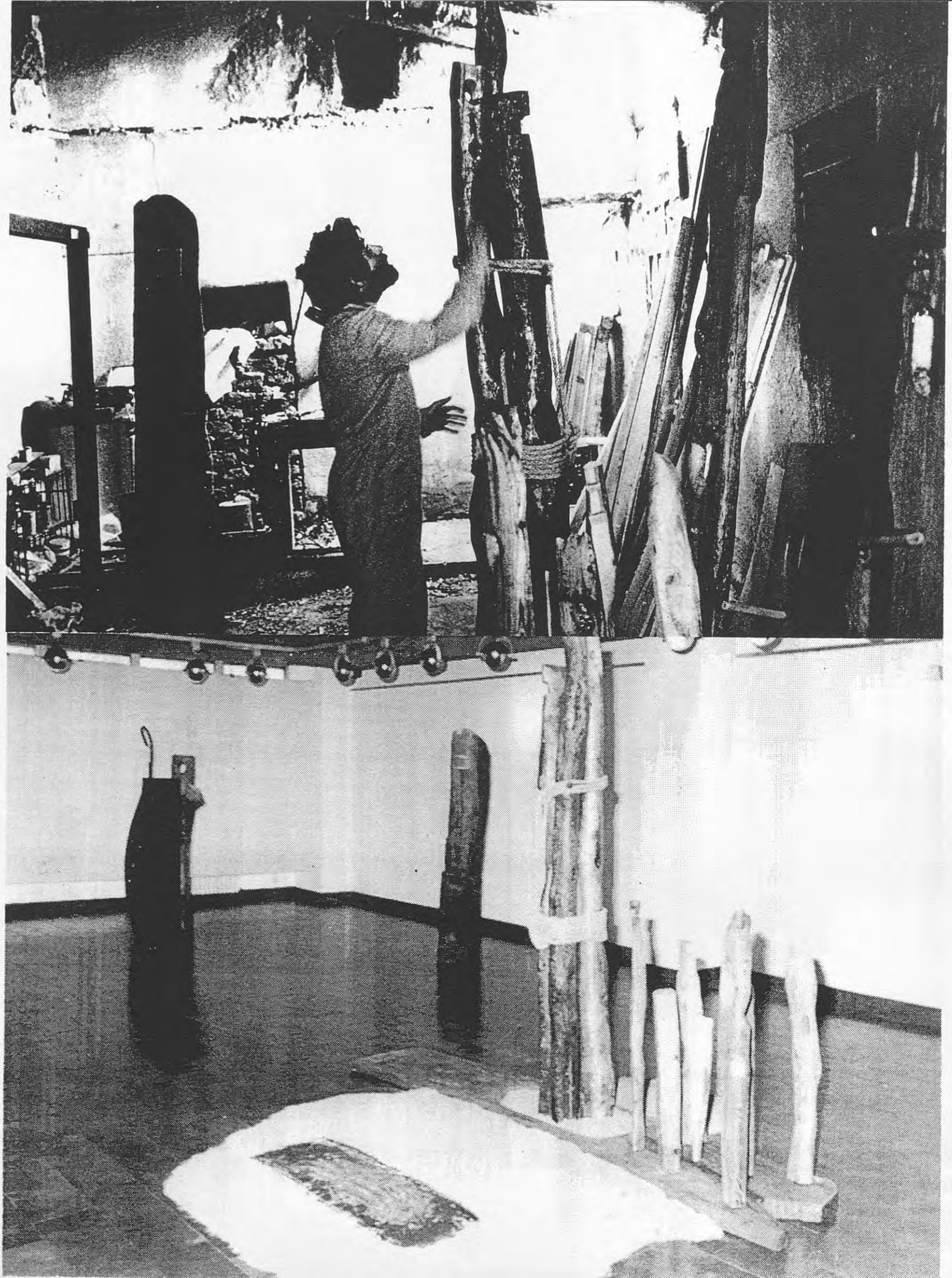


Taller de Saragossa.

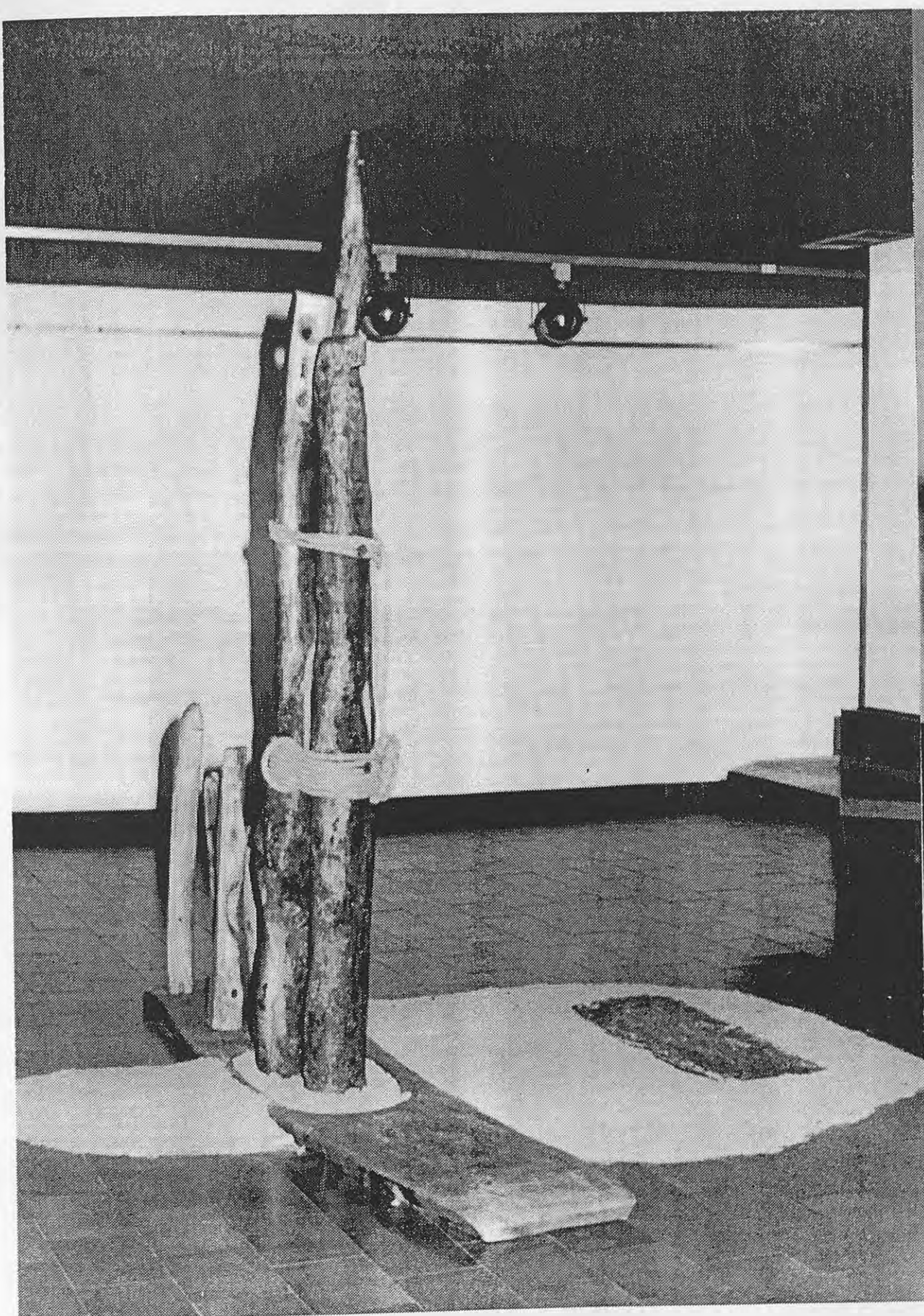


"El quincallero atraviesa en solitario el horizonte", 1985, pi, 250x120x30 cm.



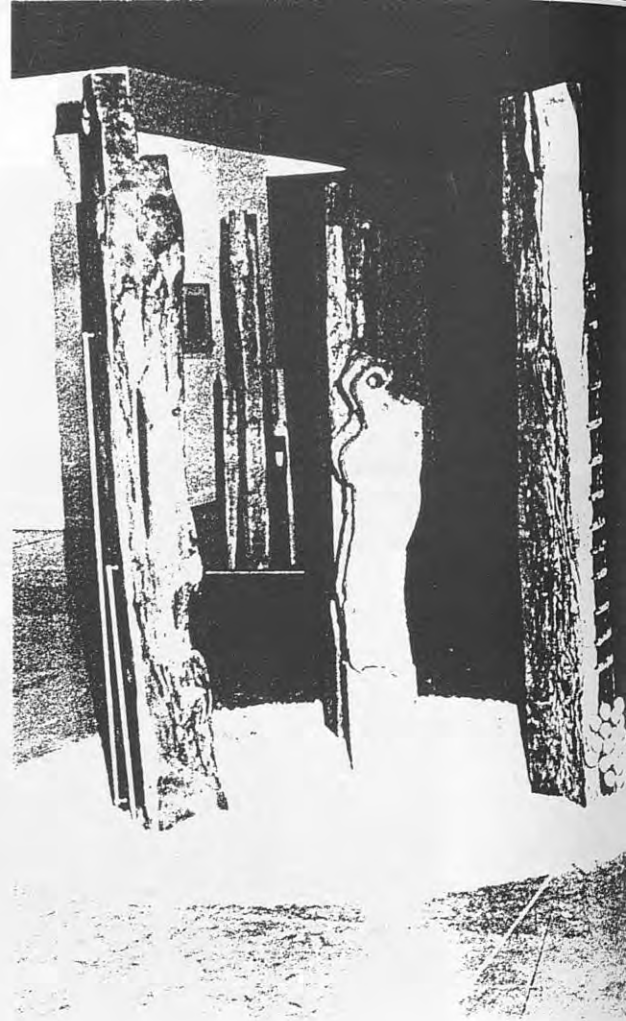
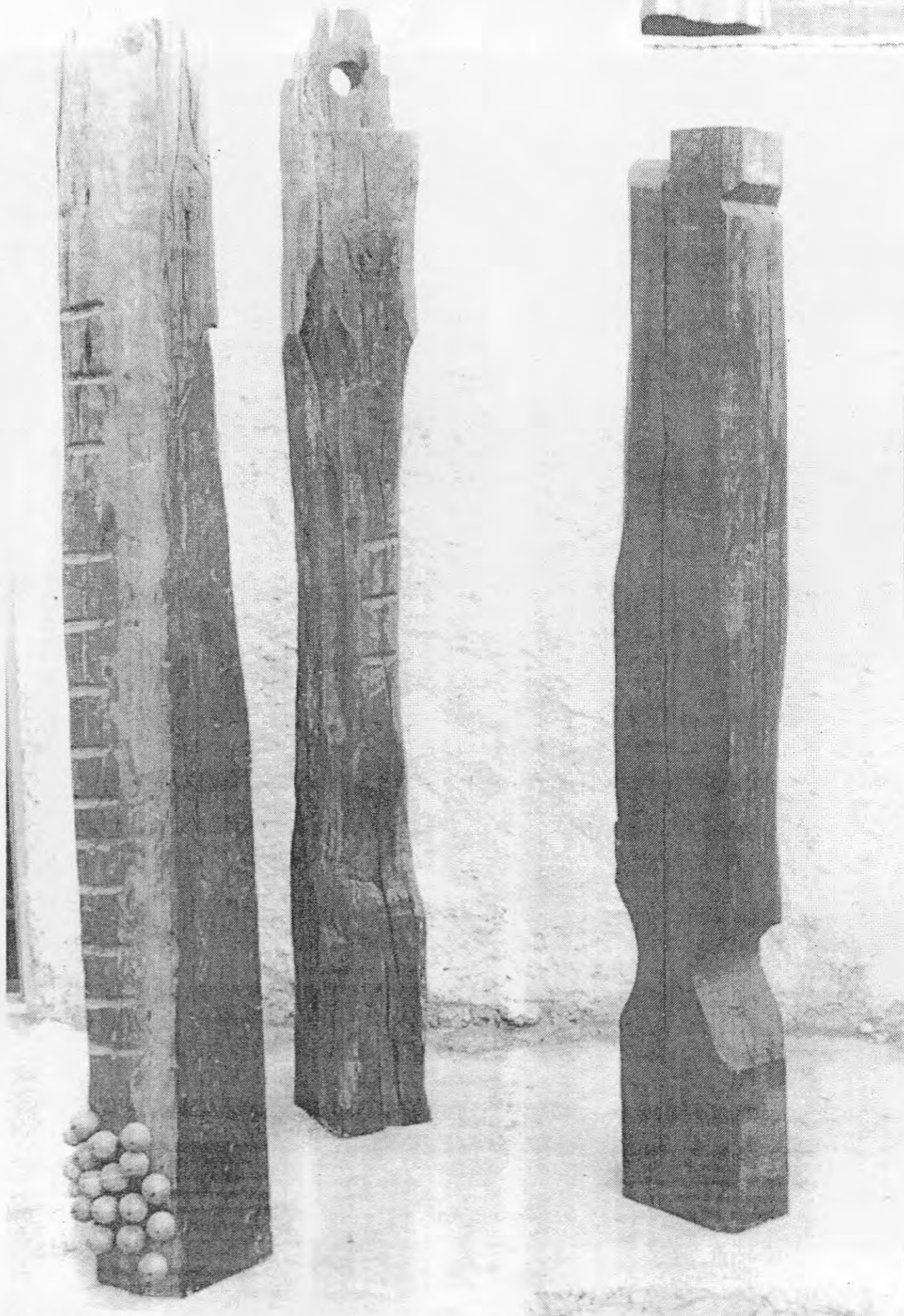




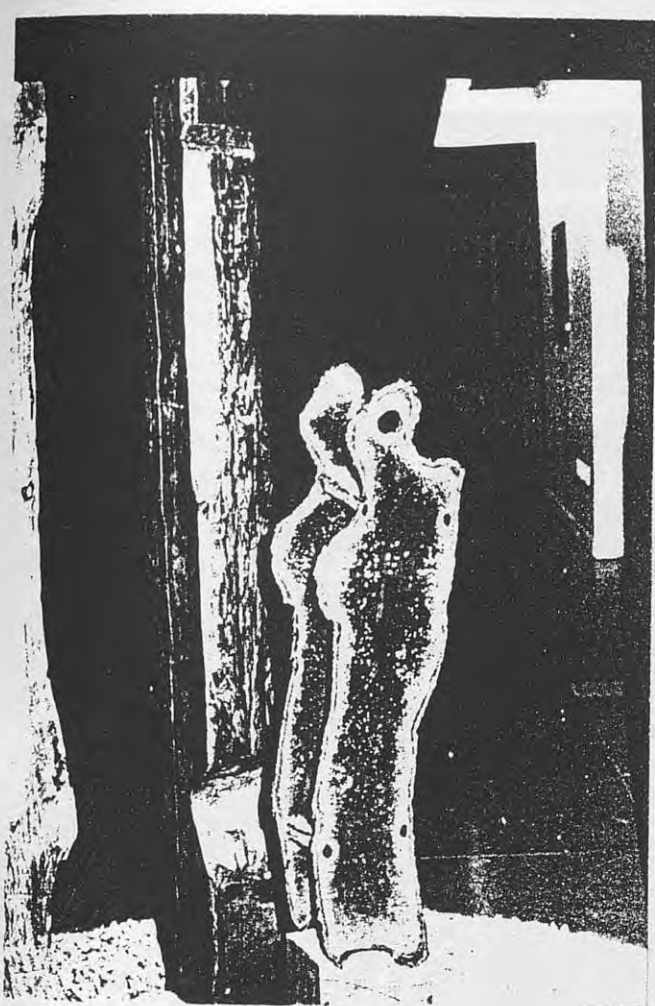


↑  
← "Personaje Madre", 1985-86, 306x320x340 cm.



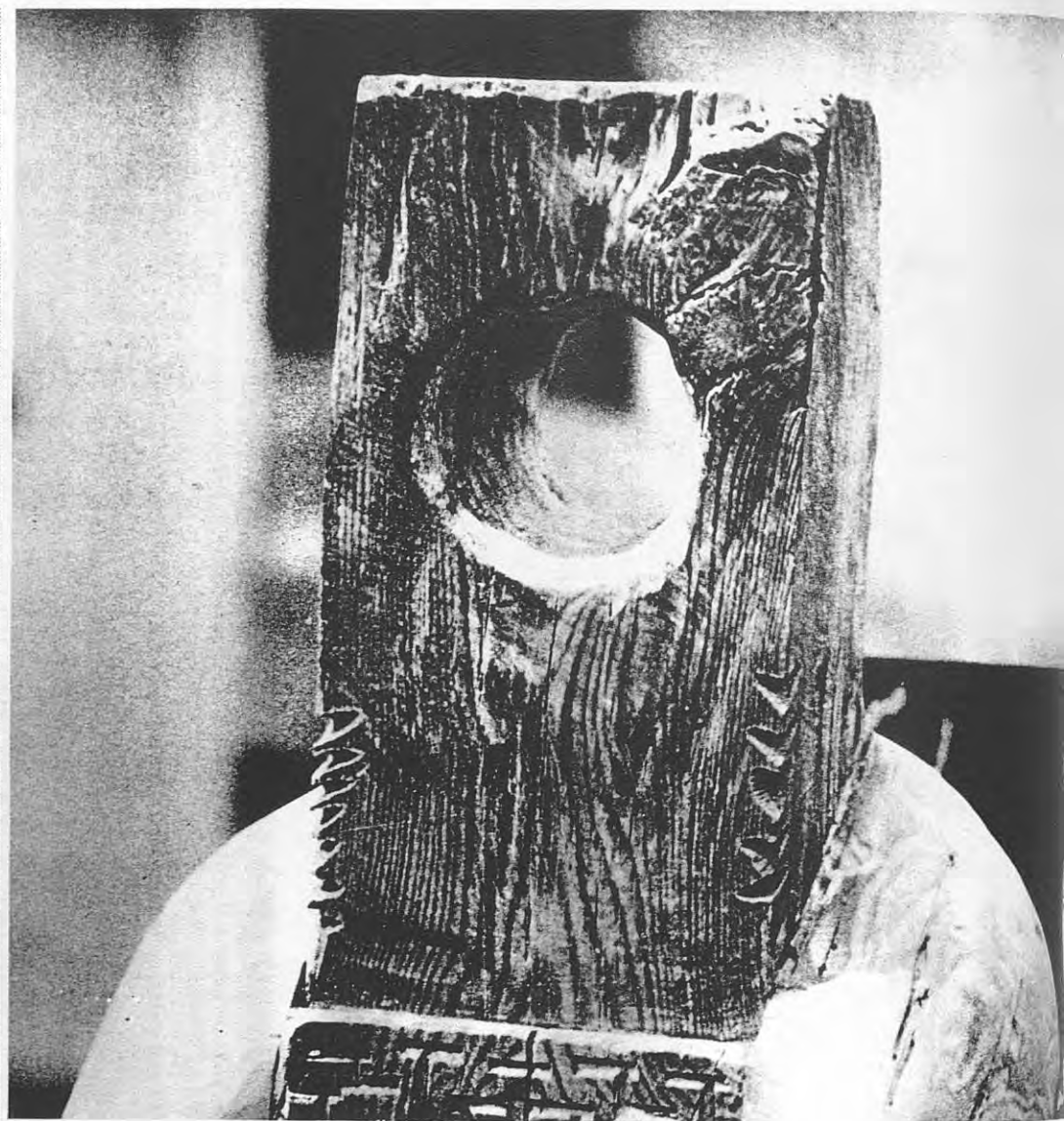






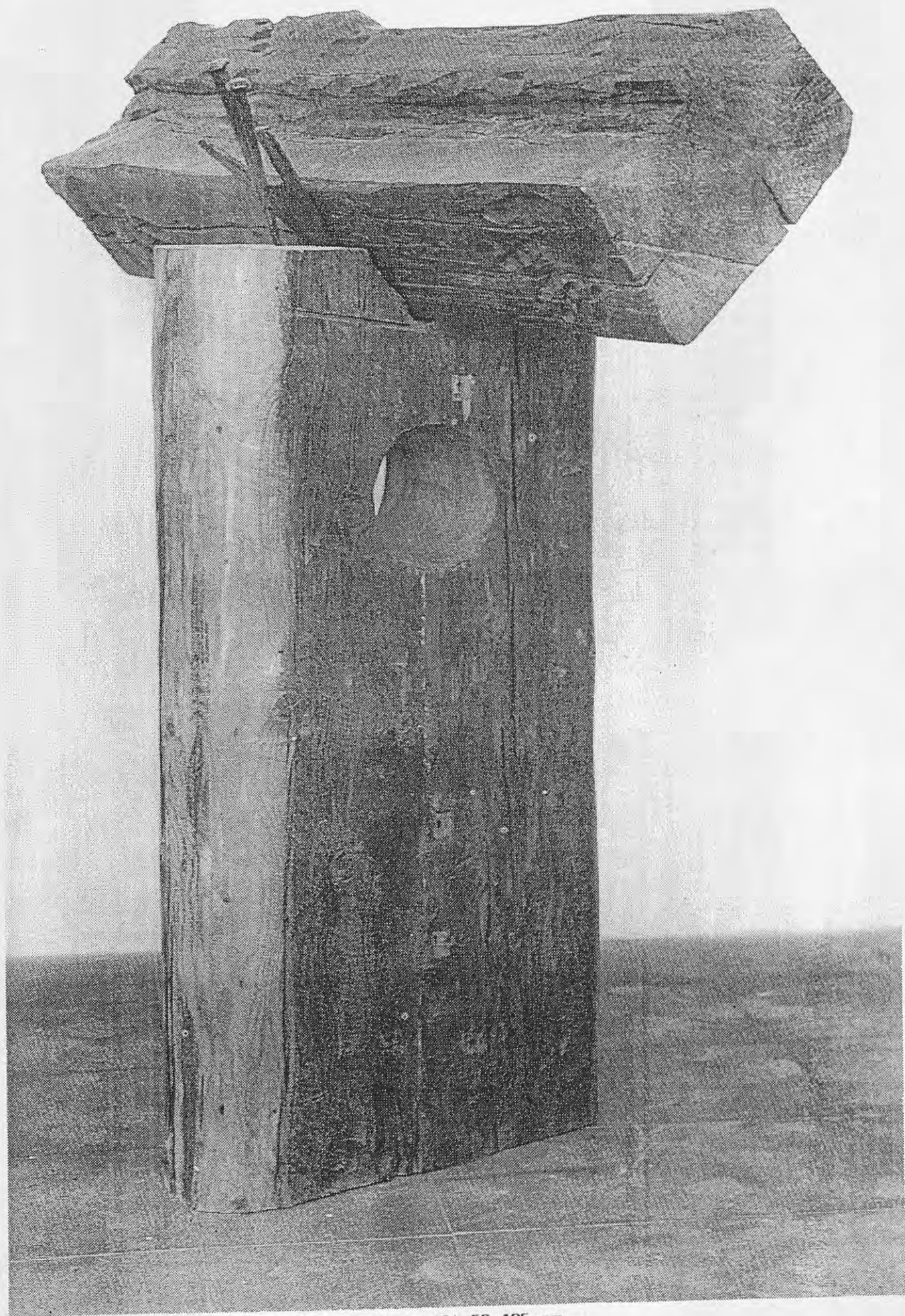
Fragment.



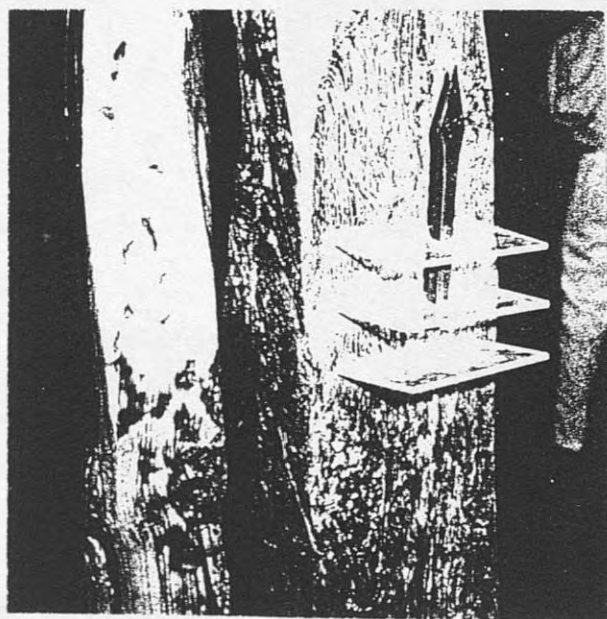
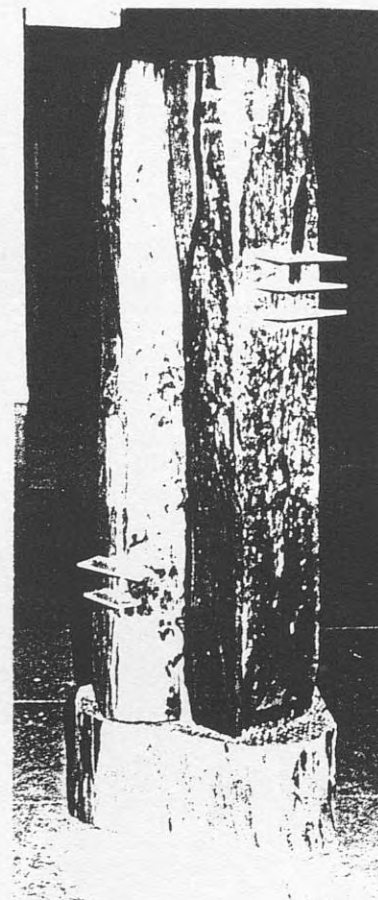
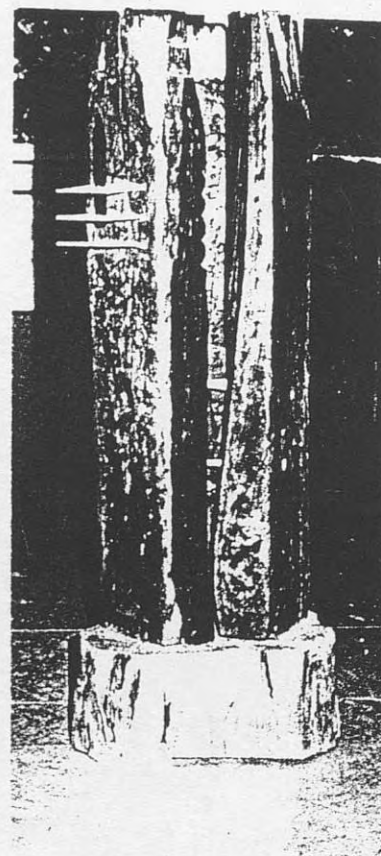
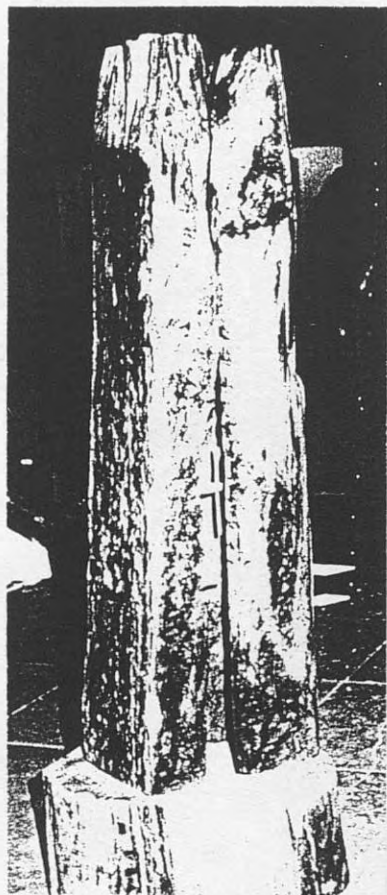


"Personaje guerrero", 1985, pi, roure i ferro, 165x70x60 cm.





"Personaje autodefinido", 1986, pi i ferro, 104x50x125 cm.

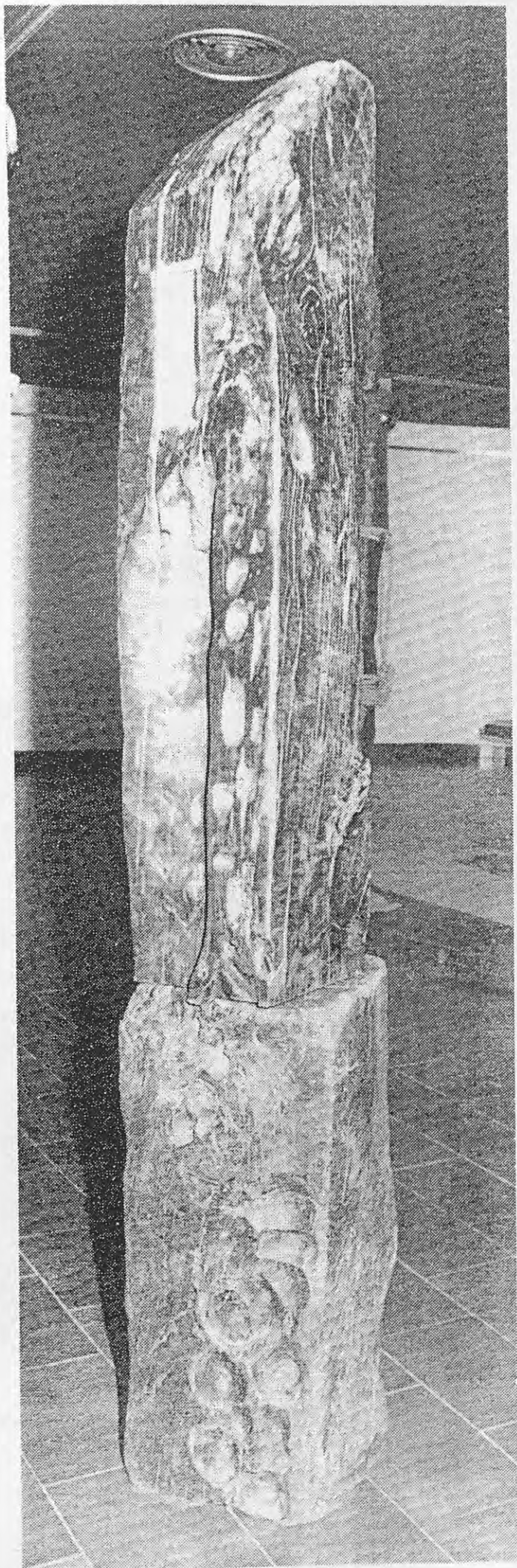


"Interior rojo", 1986, pi, ferro i metacrilat.

"Personaje iniciático", 1985, pi,  
noguera i metacrilat, 175x30x30 cm.



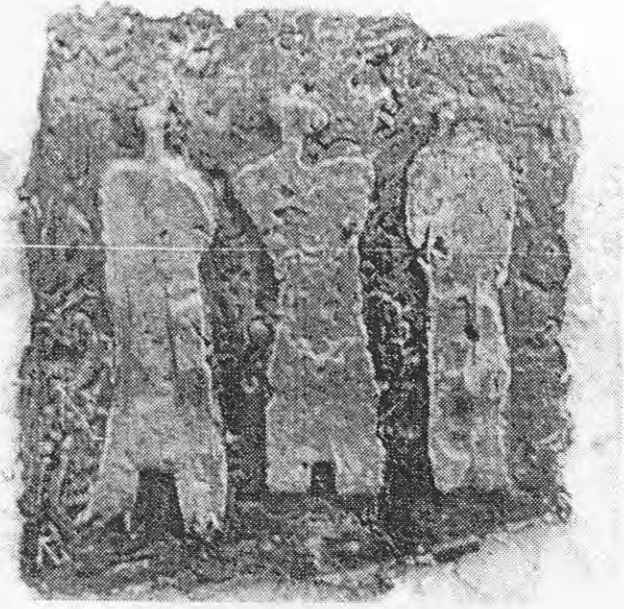




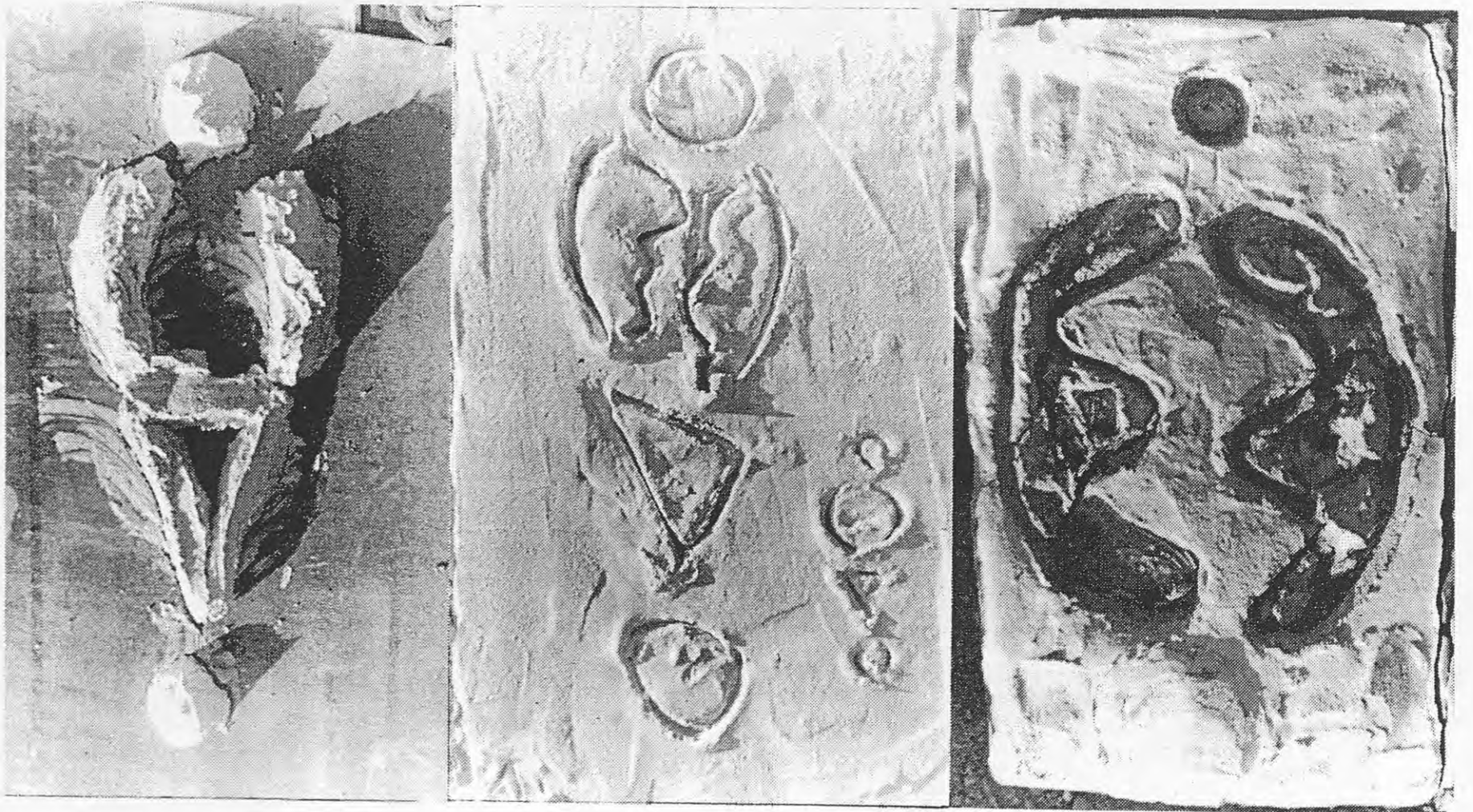
"Personaje, sèrie "Tempus fugit",  
1987, pi i llautó, 200x30x40 cm.



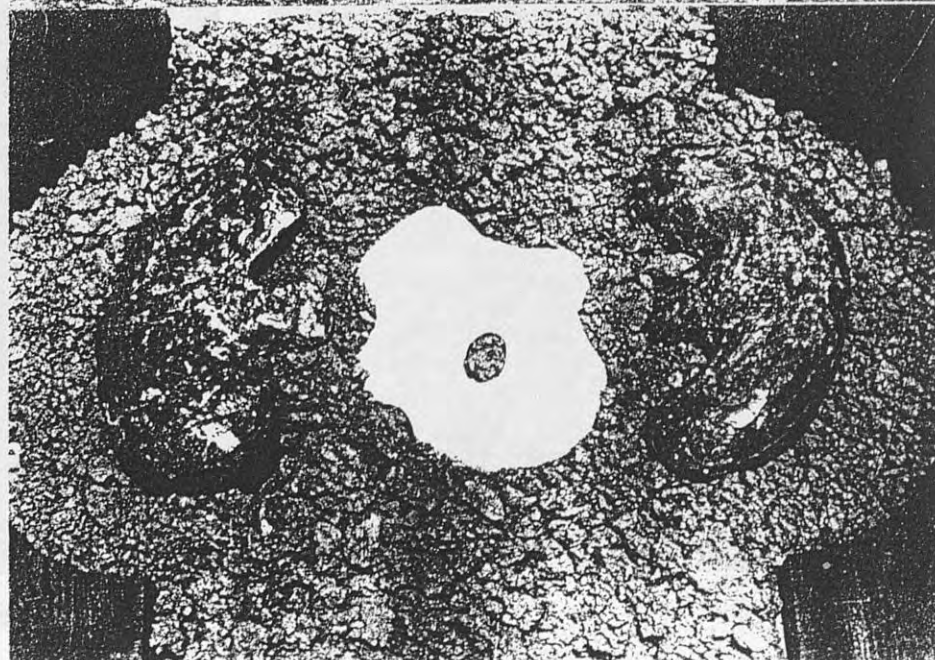
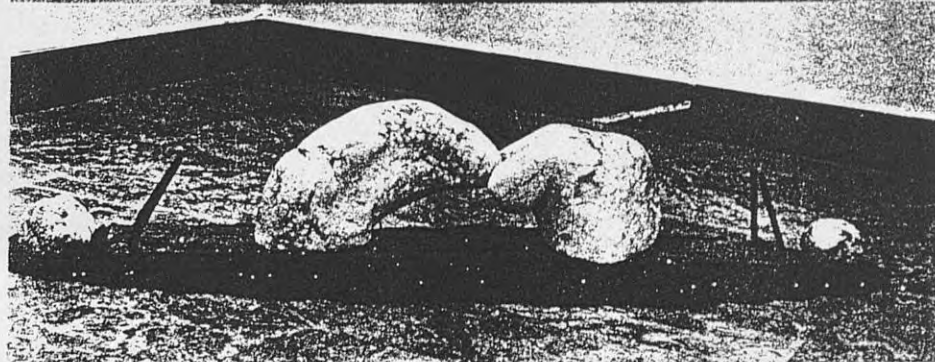
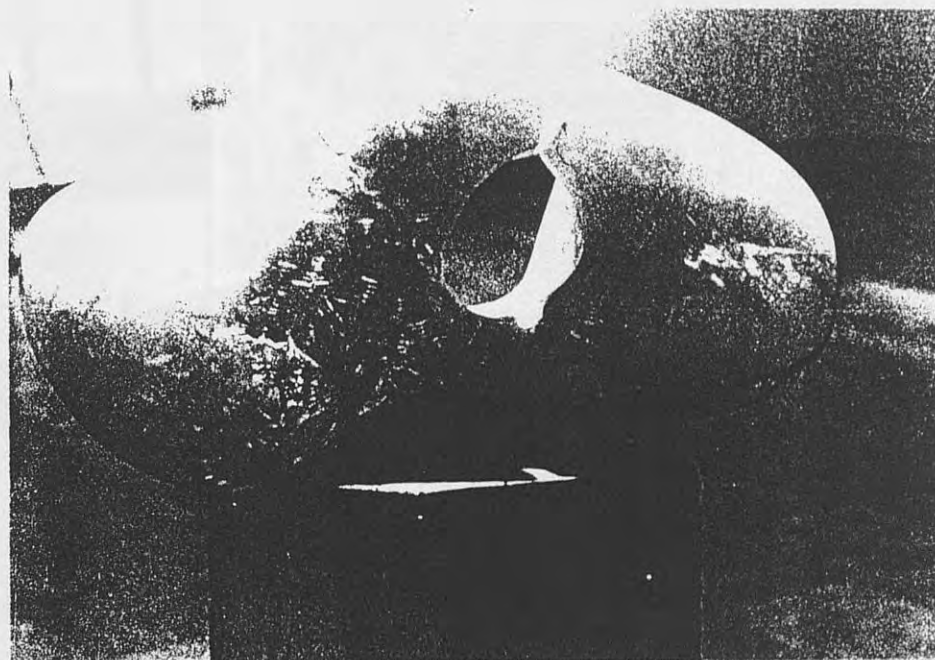
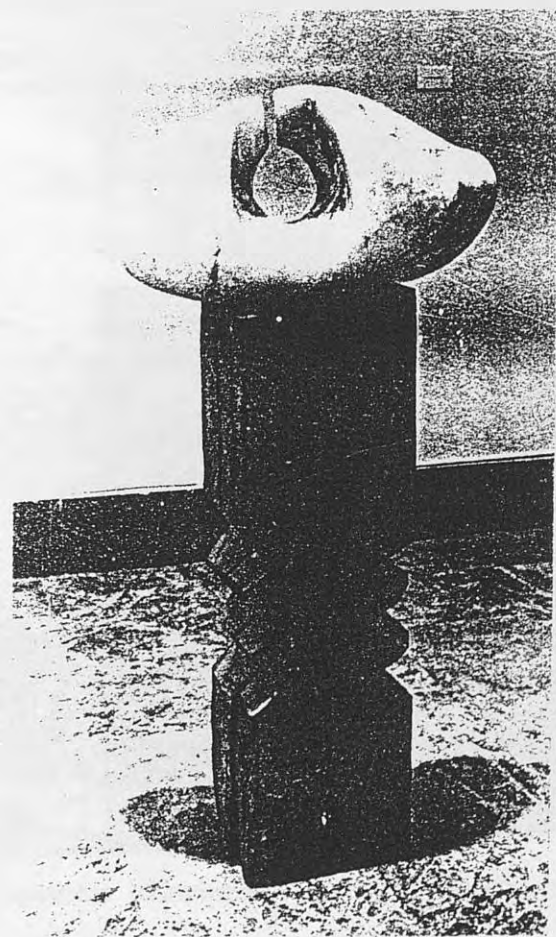


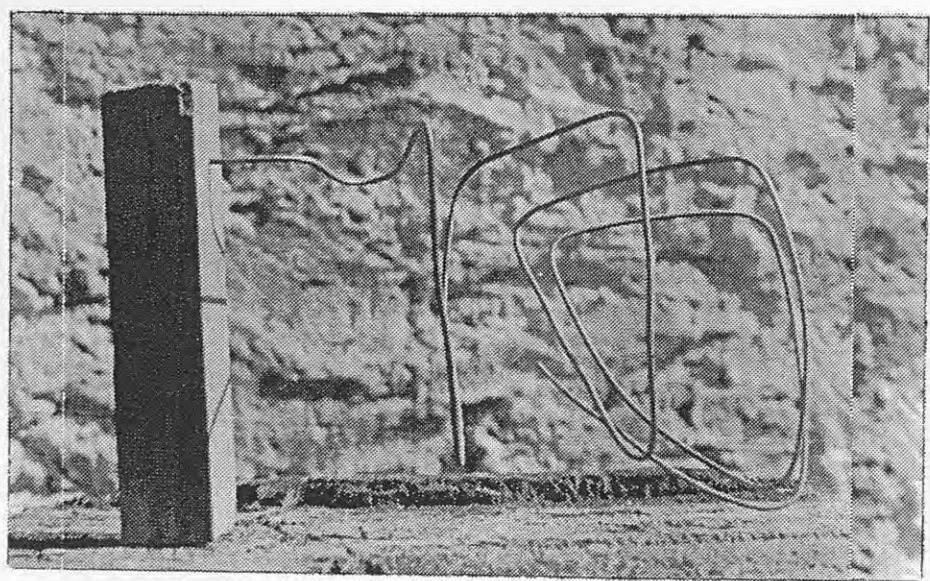
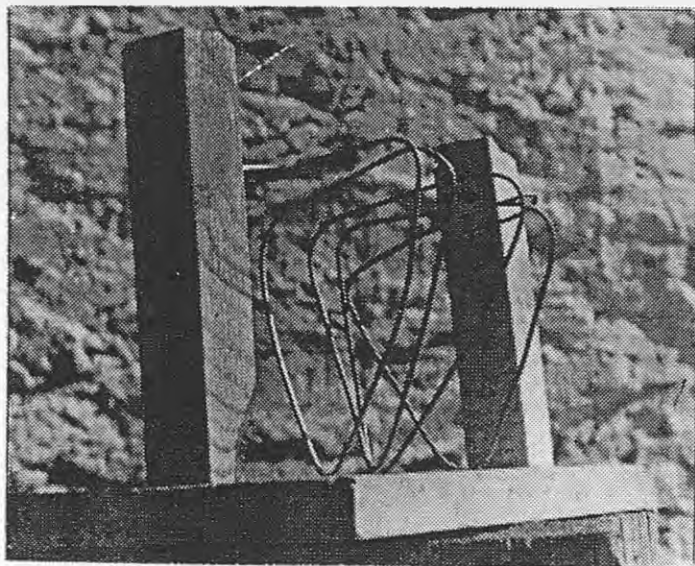
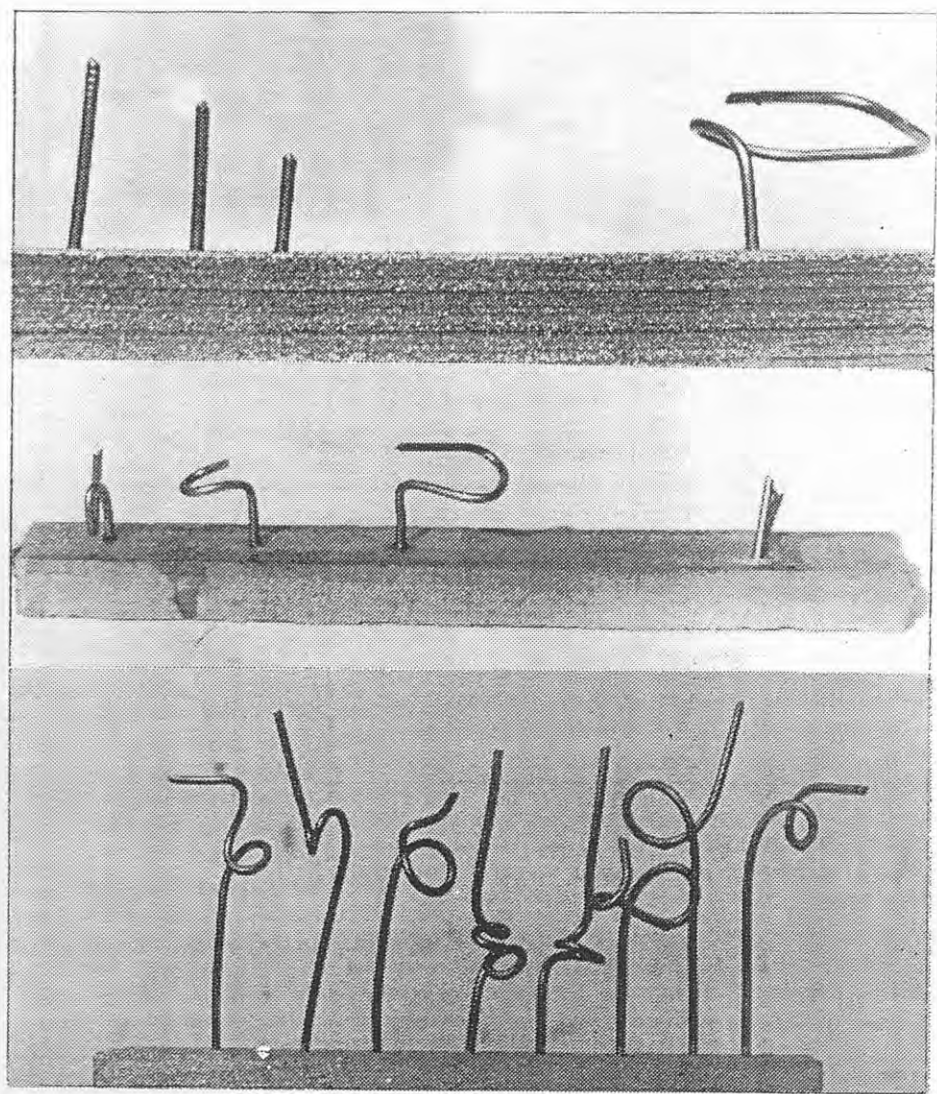
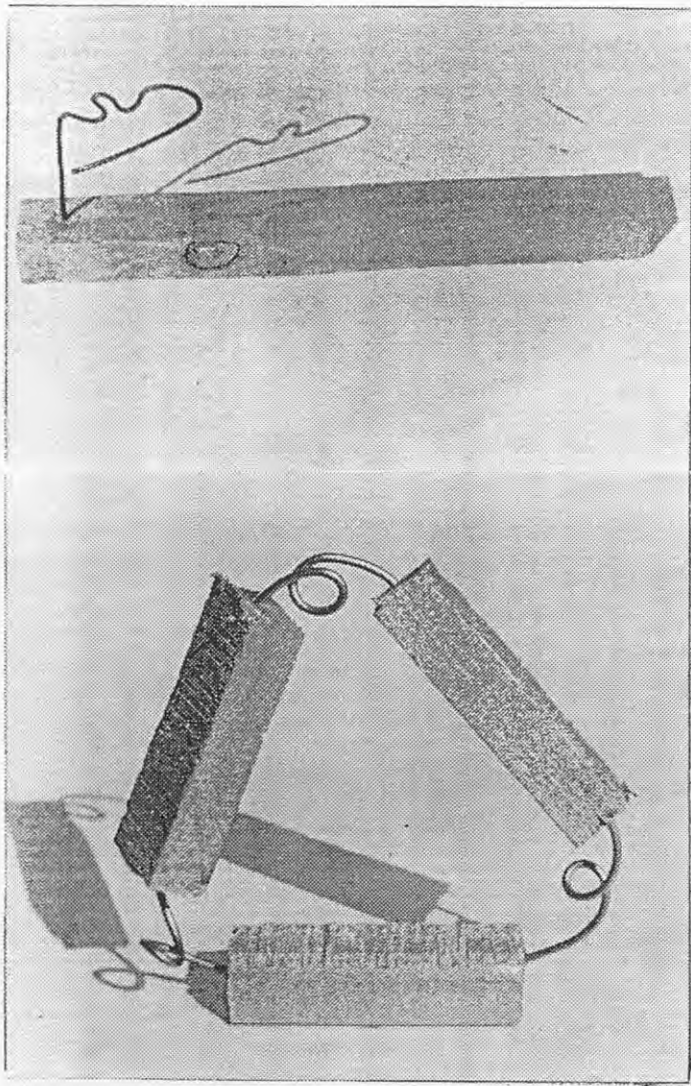


Série "Tempus fugit", 1987.

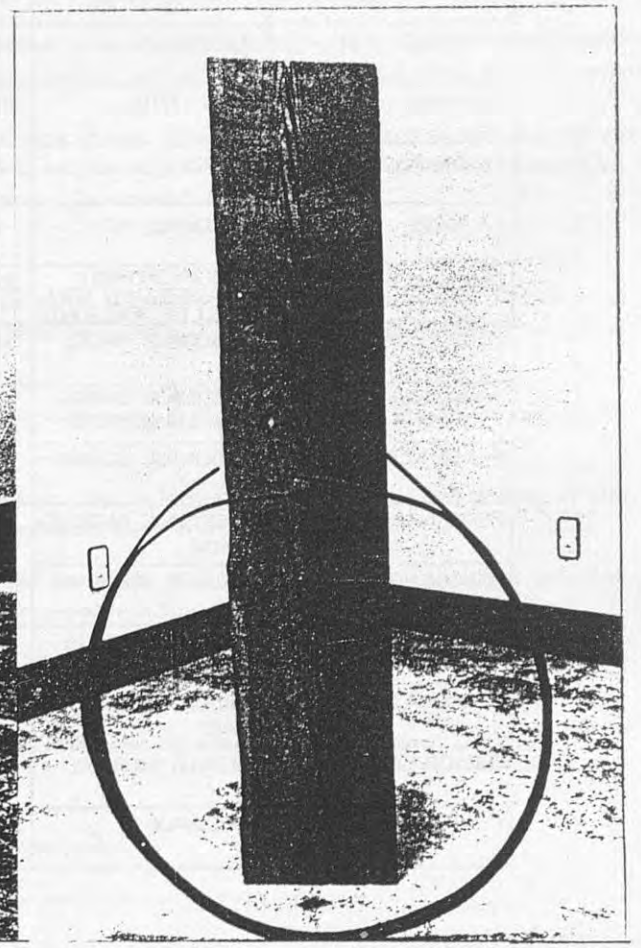
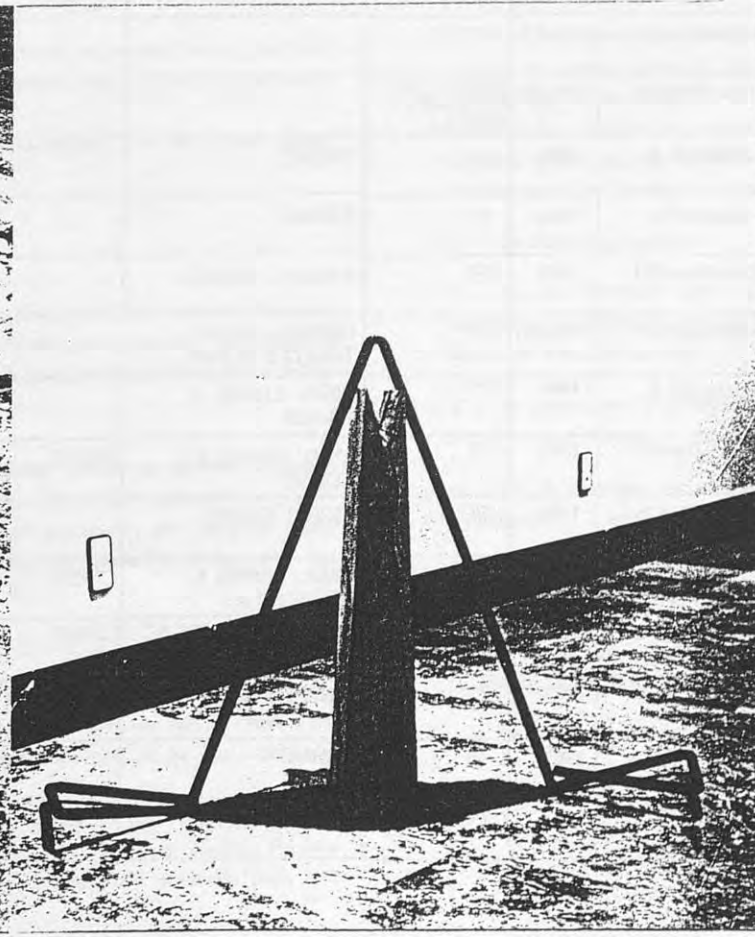
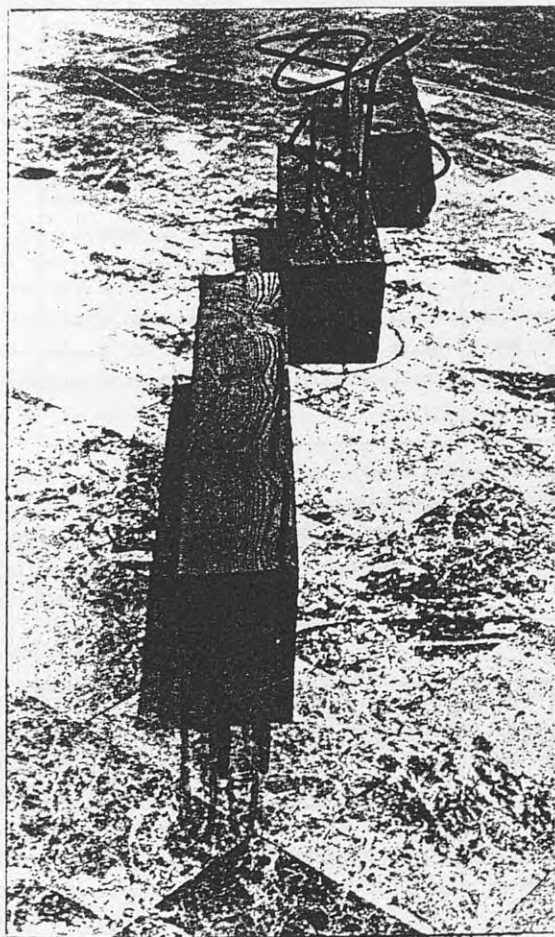
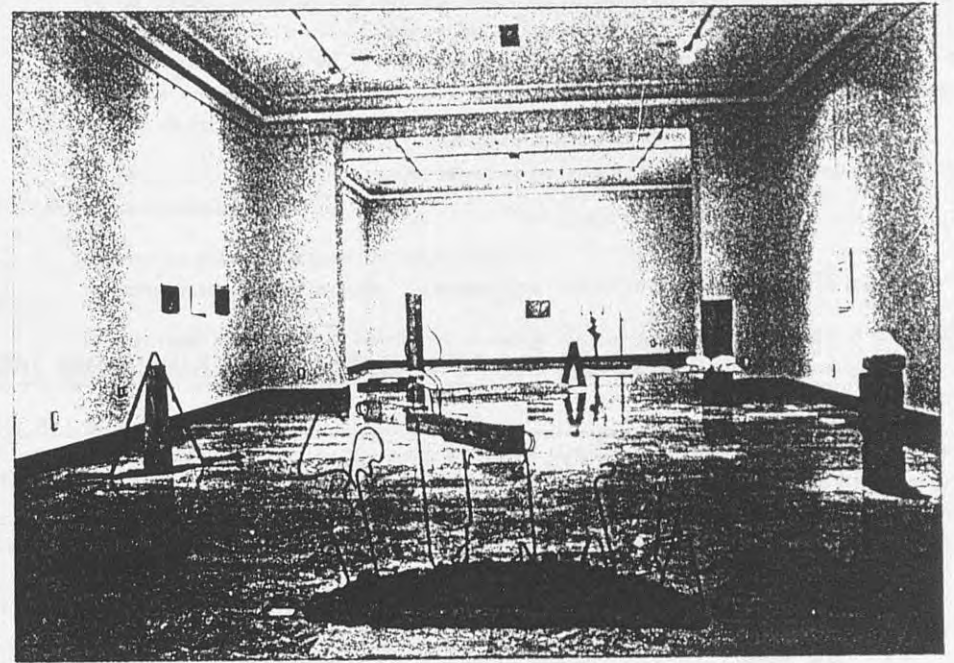
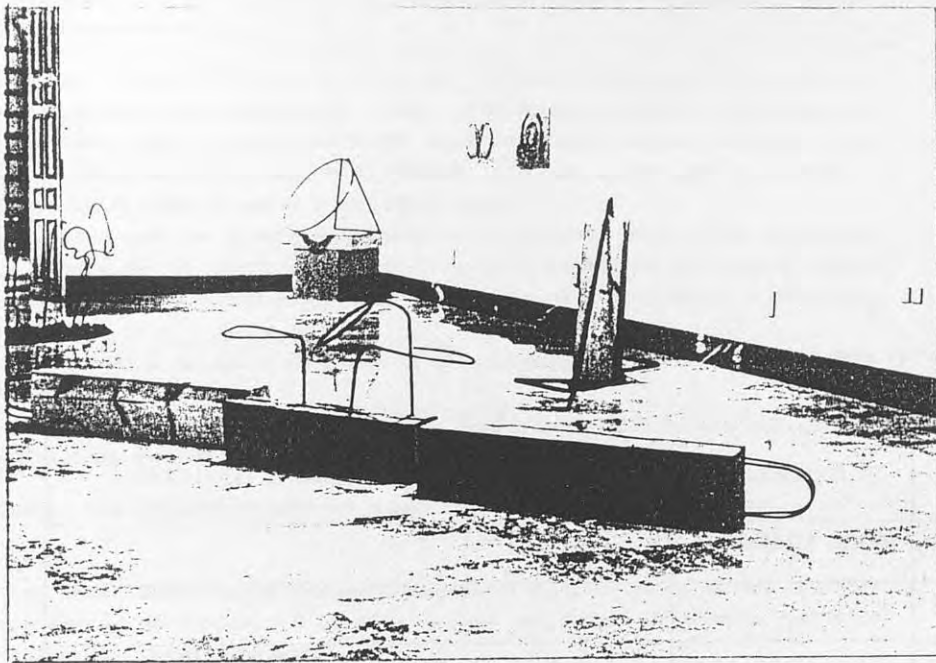












"Espacios interiores", 1988 (Museu Provincial de Saragossa).

### 3. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC O BIGA.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FLISTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
	ESPACIO INTERIOR	180x105x050	1980	SAPELI, PI I ROURE	TRONC I TAULÓ		
LA NAVE	SENSE TÍTOL	100x020x100	1984	ROURE I PI			
LA NAVE	SEDUCCIÓN	160x020x020	1984/85	ROURE I SAPELI			
LA NAVE	LA MONTAÑA I EL MAR	180x040x100	1981	PI, POMERA I SAPELI		PINTURA	
LA NAVE	PERSONAJE	160x020x020	1981				
LA NAVE	PERSONAJE	170x080x050	1984/85	SAPELI			
LA NAVE	SENSE TÍTOL	035x020x020	1984/85	SAPELI, PI, PERERA I BEDOLL			
LA NAVE	MENINA	060x025 ø	1984	PI	TRONC		
LA NAVE	PERSONAJE REAL	100x025 ø	1984	PI	TRONC		
PERSONAJES	EL QUINCALLERO ATRAVIESA EN SOLITARIO EL HORIZONTE	250x120x030	1985	PI	TRONC I TAULÓ		
PERSONAJES	PERSONAJE MADRE	300x320x340	1985/86	PI	CORDA, TRONC, TAULÓ I SORRA		
PERSONAJES	PERSONAJE ENTORNO A UN ESPACIO	230x200 ø	1986	PI	BIGA, COURE I GRAVA		
PERSONAJES	PERSONAJE GUERRERO	165x070x060	1985	PI	BIGA, FERRO I COURE	CERES	
PERSONAJES	PERSONAJE AUTODEFINIDO	104x050x125	1986	PI	BIGA I FERRO		
PERSONAJES	INTERIOR ROJO		1986	PI	BIGA, FERRO I METACRILAT	CERES	
PERSONAJES	PERSONAJE INICIÁTICO	175x030x030	1985	NOGUERA I PI	BIGA I METACRILAT	CERES	
PERSONAJES	PERSONAJE CIUDADANO		1985	PI	BIGA I FERRO		
PERSONAJES	RETRATO ENTORNO		1985	PI	TRONC		
TEMPUS FUGIT	PERSONAJE	200x030x040	1987	PI	BIGA I LLAUTÓ		



Realizamos un recorrido a lo largo de su obra, desde que empezó a trabajar, hasta hoy. Me va mostrando diferentes fotografías.

Arturo Gómez - Desde el principio me interesó el estudio del cubo y la esfera. Intentaba explicar la ruptura de la trama del cubo frente al medio, es decir, plasmar de forma geométrica un hecho físico. Ahora me doy cuenta de que aquel planteamiento limitaba mi trabajo, y que debería haberme dejado llevar más por la intuición. Las tramas geométricas que realizaba en estos trabajos, se daban en relación a unas percepciones.

Anterior a esto, fue un trabajo que hicimos en la Universidad sobre la línea ARA (Arturo, Raimón, Araceli). Era un estudio del gesto en la escritura; exactamente del bucle  $\infty$  que de una manera intuitiva se realiza en cualquier superficie. Un verano pasé algunos de estos estudios a hierro.

Después hice un estudio en barro sobre el vacío. La pieza tenía casi dos metros de altura, estaba sin cocer y se rompió.

Un poco más tarde es cuando va apareciendo la relación cubo-esfera perfectamente definida. La relación cubo, como percepción primera, y la relación esfera como cabeza.

Joan Valle - ¿La relación cubo-esfera es la relación cuerpo-cabeza en este esquema?

A. - Eso es.

Este otro trabajo trata la relación espacio-luz, es decir, la reunión de tres puntos. Mi planteamiento era el representar el espacio creado por tres piezas y las interrelaciones entre los elementos que formaban ese espacio.

J. - Por tanto, era el espacio vacío que había entre los objetos, convertido en sólido.

A. - Sí, y con este recurso se me planteaban problemas propios del volumen.

J. - ¿Qué relación estableces entre la esfera y la mano?

A. - El cubo, en un principio, surge a partir de la forma lineal del hombre, pero, fuera del cubo, está la esfera, la globalidad; la percepción de esa globalidad surge a través de los sentidos como, por ejemplo, el tacto (la mano).

Esta cuestión también la relacionaba con las pinturas rupestres, con el sentido mágico de la mano que aparece en algunas pinturas de este tipo.

J. - ¿De qué años son estos trabajos?

A. - Del 78 ó 79. Estaba estudiando en Barcelona.

Esta pieza que ves, ya es posterior, aquí trabajaba en Corella. Es una unidad cúbica en sentido vertical. En este caso voy abriendo el espacio cada vez más, en un intento subconsciente de abandonar el planteamiento del cubo y la esfera, aunque subsiste el problema del espacio-luz.

Este otro es un trabajo curioso sobre la familia: me planteé enlazar la unidad cúbica con la familia; fue el estudio más frío, y a la vez más lúdico, en relación al cubo y la esfera.

El cubo, como unidad de color, vendría a ser el nivel de percepción que tiene un grupo acerca de un elemento-signo que les une. Este elemento-signo, que no es matérico, es el que les permite reconocerse como grupo.

J. - Y ¿cómo lo relacionabas con el cubo?

A. - Ahí estaba el problema y la disyuntiva: existía el cubo como unidad de percepción primera y, luego, la familia como elemento que, aparentemente, no tenía nada que ver con el cubo. Pero en la familia se establecían relaciones de unidad (a nivel de sentimiento) en lo que podría ser esa percepción dentro de una unidad cúbica.

Al trabajar todo esto, sólo pensaba en las interrelaciones, o sea, en esa percepción común, intentando deformar todas las particularidades, en este caso, aplicado a mi familia. Primero fui buscando la relación de unidad del conjunto y, después, trabajé por separado cada uno de estos elementos.

La relación cubo-esfera, la explicaba entonces así:

"La ruptura del cubo, como tal, se da en el espacio que le pertenece. Este espacio, que no es 'matéricamente' real, sólo puede percibirse en el tiempo, siendo el resultado de esta ruptura, otro cubo similar al anterior con apariencia de forma, y con concepción espacial diferente. O sea, el propio cubo, cuando se rompe, hace que aparezca otro cubo que es, precisamente, la causa de que avancemos; en la medida en que vamos reconociendo estos pequeños avances, vamos reconociendo nuestra propia esfera".

J. - Es un poco como el aura personal, que es irrepresentable y la quisiéramos representar.

A. - Sí, algo así; es como luchar con el vacío.

En un trabajo posterior representaba ese paso de un cubo a otro cubo. Es decir, que dejas algo que reconoces, y eso te lleva a otro reconocimiento.

A partir de aquí, dejo de intentar representar la esfera como tal, e intento buscar las relaciones que pueden darse en esta ruptura. Con esta relación surgen los colores rojo y verde, por el hecho de ser complementarios.

J. - Todos estos planteamientos, ¿están relacionados con el trabajo que desarrollabais en el taller de arquitectura B.S.V.?

A. - Sí, eran aquellos planteamientos, entre otros.

Después de lo que te comentaba, incorporo tres colores primarios y aparece el triángulo.

J. - Y esto debe estar en relación con el proyecto del mercado que hicisteis en el taller de arquitectura, junto con el Jep, el Raimón y el Coll.

A. - Sí, totalmente.

Luego planteé la abertura del cubo, en la que intentaba establecer una relación de aristas. Realizaba unas incisiones en las que ponía, por ejemplo, el color amarillo, que en un principio era muy suave y, luego, iba intensificándose, hasta llegar a la máxima saturación. Así intentaba explicarme a mí mismo, cómo el cubo se rompía y el color se introducía en el mismo, significándolo.

J. - ¿Por qué, en un determinado momento, tuviste la necesidad de identificar el cubo con color?

A. - Porque el cubo, como tal, es un espacio vacío, por tanto un espacio que no puedes identificar.

J. - Pero, ¿el cubo no sale a consecuencia de la necesidad del individuo?

A. - En un principio, esta necesidad surge de uno mismo, hay un reconocimiento de esta necesidad, y es cuando rompes el cubo y sales; y una vez estás fuera sigues teniendo el mismo problema: el cubo sigue estando ahí.

Es la cuestión del cubo lleno y el cubo vacío. El cubo vacío es el primero, una vez que sales se queda el cubo lleno. Es la relación de la memoria y es en la relación de memoria donde aparece el color primero, al reconocer la necesidad de la ruptura.

J. - La ausencia, la casa.

A. - Eso es. Entonces tienes que volver a romper el cubo, y ¿cómo lo haces?; pues, la forma más fácil de explicarlo era a través de un color cualquiera, puesto que lo primero que ves al mirar una cosa es el color.

J. - Al plantearte la construcción de tu casa, ¿has tenido en cuenta el cubo?, o has actuado sólo por necesidades.

A. - En un principio estuve tentado, pero la verdad es que estaba un poco cansado de este planteamiento y me dejé llevar por necesidades. Ha sido mejor.

J. - Seguro. Si el cubo nace por necesidad, y aquí también estais actuando por necesidad, estais aplicando el mismo concepto, aunque con diferente forma.

A. - Sí, pero en la casa invertí el planteamiento; en el cubo yo buscaba la necesidad y aquí la necesidad ya la tenía.

J. - Es decir, tu estabas creando el cubo pero sin saber cual era su origen.

A. - Exactamente.

J. - Y, claro, ahí no había escultura posible.

A. - Había mucho concepto, mucha reflexión, pero no había escultura.

J. - ¿El siguiente proceso en escultura ha sido como en la casa: actuar por necesidad?

A. - Sí, ha sido volver a empezar, no podía continuar con aquellos planteamientos, me angustiaba.

Pero, todavía antes de llegar aquí, trabajo un par de años el color sobre superficie plana. Cogía la tiza y empezaba a dibujar; me dejaba llevar por el gesto.

Llegó un momento en que me di cuenta de que estaba pintando con un planteamiento escultórico, y decidí dejarlo para meterme con la escultura.

Alrededor del año 84-85 hice una pintura de reconocimiento del cubo a través de un único color, en un único espacio. Eran formas que me surgían buscando la relación forma-color y las

relaciones de las formas en el espacio; entonces fue cuando entendí qué era la escultura.

Estas formas intenté hacerlas en horizontal (en paralelo), y busqué maderas adecuadas.

Las texturas, en las que yo buscaba relaciones, son las que, de alguna manera, he vuelto a utilizar en las maderas de ahora. Intento utilizar al máximo la carcama: esos espacios finísimos que deja cuando pasa; los limpio y busco la textura propia de la madera, la vida y muerte de la madera.

En otros trabajos planteaba la interacción del rojo y el verde, que era un planteamiento de la forma plana. Intentaba ver como se integraban estos dos colores. Ponía porciones pequeñas de rojo y luego introducía un elemento verde (un triángulo, un punto...), intentando explicar todo el espacio. Fue un proyecto para un mural.

Luego establecí relaciones de color, olvidándome de la forma: relaciones del verde con el rojo, etc. Sin embargo, el hecho de relacionar unos colores tan concretos, forzaba la relación entre las formas que salían y de nuevo estaba en un planteamiento de espacios pictóricos, que no escultóricos.

Este siguiente trabajo lo componen cuatro piezas, y es un estudio sobre el color verde que yo percibo. Lo hice en La Concha de San Sebastián. Estuve en una casa cuatro o cinco horas (de las tres de la tarde a las siete), viendo como cambiaba la luz y como se transformaba el lugar con el cambio de luz. Intenté representarlo, y este es el resultado de aquel trabajo.

Esta cabeza de barro está en relación al problema de la familia. Es un personaje cualquiera. Estaba pensada para pasar a bronce, pero aun la tengo en escayola.

J. - ¿Hasta cuándo estuviste haciendo todos estos trabajos, antes de meterte de lleno con la escultura?

A. - Hasta el 86. En el verano del 85 ya comencé, pues vi la necesidad de que tenía que cambiar.

En el 84 vine a Zaragoza, y en el 85 comencé en la "Nave" (taller) a trabajar.

Aquella pieza que tenía una cabeza y también tenía doble pie en horizontal, fue una de las primeras en las que ya intenté romper con el cubo y la esfera.

J. - Entonces, ¿cuándo comienzas con el tronco?

A. - El tronco surge desde el primer momento, es más, el tronco surge estando ya en Barcelona. Ese tronco que has visto con una huella de la mano en blanco, es una viga de tren. Esa viga igual lleva conmigo diez años; la tenía conmigo porque me gustaba y no me apetecía trabajarla, consideraba que si lo hacía cambiaba el aspecto formal de la viga, y eso me molestaba.

Cuando ya me instalé en la "Nave" me planteé el elemento formal: la madera, y el elemento vivo: el árbol.

Aquí, donde estoy viviendo, puedo coger el árbol cuando lo talan; la vida del árbol me es muy próxima. Su forma la puedo transformar, sin que pierda la identidad, o dejar tal cual es. Otras veces tengo maderas grandes ya serradas que, aunque guardan todavía la esencia pura del árbol, que es el corazón, están modificadas por la mano del hombre, el tiempo, los parásitos, pinturas...

En estas ocasiones me hago el siguiente planteamiento: ¿Cómo voy a modificar esta madera?. De esta pregunta han surgido estos estudios que ves aquí delante. Los pinto de gris para verlos mejor (al ser tan pequeños, el gris les da cuerpo), y después voy montándolos en grande, aunque no todos.

J. - ¿Qué es la "Nave" a la que has hecho referencia?

A. - La "Nave" es un hangar que alquilé con tres personas más, pero no nos entendimos. Yo, para trabajar, necesito un espacio mío, puedo compartir las herramientas pero el espacio no, y menos las cosas que estoy haciendo. Me encontré, en varias ocasiones, el tronco que estaba trabajando, con golpes de hacha dados por otras personas; en otro momento puedo coger esos hachazos y aprovecharlos, si corresponden a la parte que hay que desbastar, pero en unas piezas que ya pensaba que estaban terminadas, encontrármelas machacadas... Esto, unido a otros problemas, hizo que dejara la "Nave", y fue cuando vine directamente aquí. Ha pasado un año y medio, sin hacer prácticamente nada, ya que estaba haciendo la casa.

J. - Aquí, en casa, es donde más has trabajado el tronco.

A. - Sí, casa y tronco casi van paralelos.

J. - Sintetizando: el tronco va ligado a la necesidad de expresarse, y la casa a la necesidad de tener un lugar donde vivir y un taller.

A. - A medida que he ido metiéndome aquí, en el trabajo con el tronco, ha ido diluyéndose cada vez más la tensión con el cubo y la esfera. Ya no trabajo en aquel sentido, ahora me interesa muchísimo más el cómo percibimos las cosas, y cómo reaccionamos a partir de esta percepción.

Realizo bocetos y, luego, elijo los que veo que pueden tener más posibilidades escultóricas.

No obstante, a la hora de realizar los bocetos, procuro olvidarme de todo y dejo salir la intuición. Después, a otro nivel, matizo los trabajos.

Por ejemplo, con el tronco que tengo aquí abajo, en la escalera, primero hice un boceto como estos, fui agujereándolo y dándole forma humana, de personaje. Seguidamente me lo planteé en grande; una vez estuvo hecho pensé: "¿y ahora qué hago con este espacio?", y como no lo sabía, lo dejé dos o más días sin tocar, abandonado; pero llegó un momento en que vi claro qué era lo que tenía que hacer, y empecé a trabajarle la parte de arriba. Le hice el rectángulo, dos agujeros pequeños y el péndulo del centro para explicar el espacio interior.

A medida que me iba explicando el espacio propio de la pieza, y su interrelación con el espacio que la rodea, más me iba saliendo lo que llevaba acumulado, y pensé: "esto es lo que tengo que hacer".

J. - ¿Esta es la primera?

A. - No, lo que pasa es que hasta llegar ahí tuve que equivocarme muchas veces.

En Corella fue donde surgió por primera vez el tronco como posibilidad verdadera de trabajo. Al principio todavía están un poco relacionados con la unidad espacio-luz, pero ya utilizando tronco y madera.

J. - ¿Tienen título las piezas?

A. - Algunas sí, pero no me acuerdo, porque el título se lo pones en un momento y, después, ya no te acuerdas.

No hago las piezas para ponerles título.

J. - ¿De dónde procedía el sentido orgánico de las piezas?

A. - Esto surgió un día en que podaron los frutales que hay en las afueras de Corella; los cortaron de tal manera que, cada una de las piezas que habían dejado allí (cada uno de los árboles), era una escultura. A su vez, los árboles, estaban en un espacio que era suyo y que estaba perfectamente definido; incluso, algunas veces, el tronco de un árbol se había metido en el espacio de otro árbol y éste, en consecuencia, se había modificado.

A partir de aquí empecé a reflexionar y es cuando comencé con el tronco y la madera.

J. - O sea, el hecho de ver árboles en el campo con una determinada relación espacial, etc. te hizo proyectar tu dinámica personal sobre la dinámica del árbol.

A. - Sí.

Estas dos piezas que ves, reflejan un problema que siempre tengo cuando me preguntan: "¿Qué te gusta más, la montaña o el mar?"; si me lo preguntas aquí, te diré que el mar, y si me lo preguntas en el mar, te diré que la montaña. Durante el año tengo la necesidad de ver el mar y de ir al monte, sufrirlo, meterme en la maleza e identificarme con él.

Por eso, en este trabajo, me planteé la relación orgánica de la madera y también intenté explicar un poco estas vivencias mías del mar y la montaña. Esta pieza sí tiene título, se llama "La montaña y el mar".

J. - ¿Son dos piezas diferentes?

A. - Son dos que van juntas.

J. - ¿De qué madera son?

A. - Es chapeli, pino de Soria y pino canadiense.

Esta otra pieza está hecha toda en chapeli, exceptuando un trozo que es roble y la bolita, que es de haya. Ésta también la hice a partir de un boceto pequeño; es de la época de la "Nave", y todavía aparece la relación de color (pues le puse unas notas de pintura) y la interrelación con el medio; puse la silueta de una cara, para intentar explicar la relación del personaje con el espacio circundante, más las modificaciones que podía tener este personaje a través del color. Todo esto metido en una pieza con sus problemas de volumen, era una mezcla... que dió este resultado.

En esta pieza, que es de roble y de pino, aparece el planteamiento del cubo y la esfera. Aquí actué conscientemente, fui directo a plantear el tema.

Este es un boceto que hice para una biblioteca de Tudela, que luego no se llegó a realizar. Estaba pensado para ir al aire libre.

J. - Este planteamiento de las unidades-luz, me recuerda un poco a las "lumínicas" de Pablo Serrano.

A. - Sí, puede ser, lo que pasa es que para Pablo Serrano la "lumínica" era un elemento único que introducía el espacio-luz dentro y, para mí, un espacio-luz es el lugar que ocupa la realidad. Intento explicar el espacio con materia; el verdadero espacio-luz es el que surge de la



relación de tres elementos que pueden ser tres ejes o tres entes que se modifican.

J. - O sea, el origen del concepto interactivo. La interrelación se origina con el tres.

A. - Sí. Esta pieza debe ser del 79-80.

El trabajo que estoy haciendo ahora no es un proceso lineal, a veces estoy trabajando con siete piezas a la vez.

J. - O sea, vas situando las piezas en el espacio y lo ordenas, obligando al espacio a intervenir. La interacción entre las piezas es lo que va definiendo las unidades.

A. - Sí. Esta pieza la llamo "Personaje Interior", es de la "Nave", del 84. Hay otra pieza en madera que es anterior y que acabé en la "Nave".

J. - ¿Por qué utilizas maderas diferentes en una misma pieza?

A. - Porque no tenía otras. Son trozos de recuperación y los utilicé por su color; el abedul, al ser blanco, me daba un punto de contraste con el resto que me gustaba.

La serie que llamo "Personajes", son interrelaciones del individuo con el medio que, a veces, tienen características en sí mismas que identifican al personaje y que, por tanto, consiguen que se pueda reconocer; otras veces son personajes en los que yo intento explicar una vivencia, una relación con el medio.

En el 86 hice una exposición en la sala de exposiciones de Arte Joven.

Antes de las piezas que hice en la "Nave", hay algunas que son de Corella. Una de ellas muestra la relación entre los bocetos en color sobre un plano, con el volumen.

Esta pieza que ves es la primera que hice en volumen para probar: es de 1983 y mide 2 metros por 1 y por 1'20; es de chapeli, pino noruego y roble. Lleva algunas pátinas, ceras, xilamón..., y el pie está pintado con tres franjas en verde, amarillo y azul.

Sobre el trabajo de la "Nave", hay un video en el que explico el proceso de trabajo.

Una exposición sobre la serie de la "Nave" se llamaba "Personajes".

J. - ¿Cómo te planteas el trabajo aquí, ya en tu casa, después de la "Nave"?

A. - En principio, es la necesidad de romper con moldes, e intento buscar otros materiales que no modifiquen la madera, o sea, que se integren perfectamente en ella.

Por ejemplo, en esta pieza el hierro está perfectamente separado de la madera, son dos elementos diferentes con una unión. Meto cobre quemado en la madera, eliminando así la sensación de materia fría (como es el hierro) y, a través del color, unifico toda la pieza. Color propio del material.

A partir de esta pieza ya utilizo otros materiales con la madera, con la intención de crear otro lenguaje, que no sea sólo la madera, aunque ésta siempre ha sido lo fundamental, la base de todo el trabajo.

J. - O sea, los otros materiales son complementarios, de refuerzo.

A. - Eso es.

Esta pieza, por ejemplo, la llamé "Personaje Guerrero". Es una referencia a un guerrero de la paz. Tenía otras referencias como una concha que conectaba con el peregrino.

J. - Veo que predominan los aspectos antropomórficos; la superposición del cuerpo humano se hace más evidente.

A. - Las relaciones de este personaje con el exterior, las hago a través de incisiones en la madera y también aprovechando las que ella ya tiene. Por ejemplo, en la parte de atrás hay un espacio roto (que es propio de la madera) en el que hago una especie de dos columnas, que es precisamente lo que ahora estoy trabajando: la relación del movimiento; esas columnas serían lo inamovible de ese personaje que es el guerrero de la paz: el no guerrear da la fuerza de la paz. Es quizá esto lo que da cuenta de esa superposición en esta pieza.

J. - En otras piezas no aparece tanto la frontalidad.

A. - Es debido a la visión que ofrece la fotografía. Estas piezas son para verlas siempre alrededor. Siempre me las planteo para que no sean piezas estáticas, sino para que provoquen el movimiento, incluso la necesidad de tocarlas.

J. - ¿Está perforado el escudo de la parte delantera?

A. - Sí, intenta explicar el espacio interior; pero eso es ya otro lenguaje (espacio-escultura).

J. - ¿Cuáles son las siguientes?

A. - Estas, y las estuve trabajando conjuntamente. No las preparé para la exposición que luego hice, sino que era mi trabajo y coincidió con la exposición; no me gusta trabajar para las exposiciones en absoluto.

El planteamiento en estas piezas ya es importante, va en relación al volumen y al material.

Aparece el cubo abierto con color en un plano secundario. Aquí aparece la huella de una mano para explicar la relación del personaje con el medio: la personalidad, el carácter, etc. Ahora lo veo anecdótico.

Los materiales que utilizo son: pino, nogal, metacrilato, hierro, mármol, cobre y latón.

Esto es clarísimamente una unidad-luz, pero desocupada; aquí me estoy planteando una relación espacial.

J. - ¿Y el personaje?

A. - Está relacionado con lo positivo y lo negativo. Intentaba dar una explicación de que es lo que pasa cuando tú estás en un espacio; este espacio era la Plaza España de Zaragoza.

Cuando yo llego a la Plaza España, me coloco en el centro y establezco una relación con todo lo que hay allí, percibo el espacio total y puedo diferenciar las casas, la gente que pasa... Pero cuando salgo de aquel espacio y pienso: "he estado en la Plaza España", me queda la memoria de todo aquello. Intentaba explicar esas sensaciones de entrada y salida con respecto al espacio (en este caso una plaza pública), sin plantearme lo del centro y, cómo podía modificar la situación a través de un planteamiento de este tipo. Hay un personaje que está en el centro, pero que a la vez está roto (porque hay relaciones que lo abren), y tres columnas o volúmenes que hay en la plaza, pero también abiertos e interrelacionados entre ellos porque yo estoy aquí, en el centro, pero a la vez estoy fuera (porque lo veo desde fuera), entonces se produce el movimiento circular.

J. - De ahí el título: "Personaje en torno a un espacio".

A. - Sí. Te he explicado mi proceso de trabajo, ahora, lo que intentaba no era estar yo en el centro de la plaza, sino representar a todos aquellos personajes que están dentro y fuera de la plaza, que entran y salen de ella, y, cuando hablan de la plaza, cuál es su memoria, cuál es la verdadera relación de una persona con ese espacio.

J. - Las medidas son 300x220, de 1986.

A. - Sí. La siguiente es "Personaje con sombra".

A raíz del planteamiento anterior, me pregunté: "¿Qué es un personaje exterior?". Utilicé pino, yeso, madera, hierro...

J. - Yeso, ¿en el suelo?

A. - Sí, y el hierro vertical. Hay también una pieza de madera que lleva un dibujo grabado encima de forma gestual. La madera está totalmente horizontal en el suelo y la otra forma una rampa.

La luz reflejaba la sombra de este triángulo sobre el yeso y, a su vez, el yeso era la sombra de todo el conjunto.

La luz proyecta el vacío de la figura fuera de ella misma. Entonces queda un personaje con muchas sombras. Es lo positivo y lo negativo. Es esa interrelación que yo busco con la madera, ir dándole golpes para buscar el elemento exterior a ella, sin modificar su parte interna. Aquí estaba claro este planteamiento, había una continua interrelación de los elementos con el personaje.

J. - Hay cierta referencia al espejo, incluso la silueta recortada lo da.

A. - Sí.

J. - ¿Cuáles son las medidas?

A. - 400x1'85x1'20.

J. - La madera aquí adquiere un sentido menor.

A. - Sí, eso es. Es un tronco que me dijeron que era de nogal, pero yo tengo dudas. Lo cogí de un patio. Era un banco cortado para quemar, yo pienso que es olmo. Es de 1986.

"Interior rojo" es inmediatamente posterior a "Personaje con sombra".

J. - Las piezas del "Guerrero" y la de "Personaje con sombra" ¿las incluyes en la misma serie?, ¿tiene nombre?

A. - No, y no tiene nombre la serie.

J. - Esta serie ¿por cuantas piezas está constituida?

A. - Por cinco. En unas aparece tronco, en otras tronco y plancha y la pieza que se llama "Personaje Madre" es de madera, tierra y tiene una pieza de yeso, pero está pensada para que sea de bronce; tiene también cuerda de cáñamo y hierro (clavos viejos de aquellos que utilizaban antes para las puertas, remachados).

A. - Es haya.

J. - ¿Tiene un agujero en el medio?

A. - Sí, un espacio central con referencia a la idea de cobijo.  
Esto eran unos trabajos que hacía sobre unidad simple y unidad compuesta. Voy a intentar explicártelo: esta pieza era una "unidad simple" porque estaba en relación, de alguna manera, con la familia; o sea, la relación de elementos me daba una unidad, que era esto.

J. - ¿Por eso la multiplicidad de pequeños troncos atados?

A. - Sí. Un solo tronco o elemento es una diversidad porque supone la ruptura con esa unidad y esa relación.

J. - O sea, lo planteas como crecimiento, como expansión.

A. - Exactamente. La "unidad madre" es la familia (una unidad cerrada) y cuando se produce un crecimiento, a través de un individuo, es una "unidad compleja".

J. - La otra que componía la serie ¿cuál es?

A. - Otra parecida a ésta. Son unas planchas que van en el suelo, y las manos que aparecen son el resultado de coger una mano y arrastrarla hacia atrás en impresión.

J. - Este otro trabajo ¿cuál es?

A. - Todo entero es "Personaje Madre". Las dimensiones son: 3'20x3x3. El material es: haya, arena, pino y tres piezas de álamo; también hay cáñamo y hierro.

J. - Aquí hay una modificación de la utilización de la materia.

A. - Hasta cierto punto es una modificación, sigo integrando los elementos en la madera y el resto de elementos los utilizo por el valor que tienen como material, es casi como un valor de textura.

J. - Es decir, aquí los materiales adquieren un valor independiente, ¿y en las anteriores?

A. - En las anteriores, los diferentes materiales tenían que identificarse con el valor de fondo que era la madera. Aquí ya no, cada material ha de estar bien diferenciado uno del otro y, lo que hago, es integrarlos en un mismo espacio.

J. - Esta diferenciación de conceptos de materia, sale a partir de las primeras esculturas que haces aquí en casa.

A. - Sí, y concretamente a partir del "Personaje", que es cuando hago la extensión horizontal en el suelo.

J. - Que es la primera exposición que haces de maderas.

A. - Eso es.

J. - Estábamos en la serie de la plaza que es la de "Personajes en torno a un espacio".

A. - Dentro de esta temática está la exposición de la Lonja. Es "Interior rojo", que son tres bloques de viga de traviesa de tren; tiene, además, metacrilato, hierro forjado y también olmo.

J. - ¿Y policromía?

A. - La policromía de dentro es con anilinas rojas, pintura de esmalte y ceras, xilamón y todas estas cosas que pongo en la madera. El color rojo viene dado por su relación con la sangre.  
Mide 1'50x60. La pieza de abajo es un triángulo. Es circular pero está cortada en triángulo.

J. - La textura que tienen las piezas, es la que tenía el tronco, ¿no?

A. - En un principio sí, pero también está trabajado. Las aberturas que ves, las he hecho yo, no las tenía el tronco. Las entalladuras también las he hecho y, también, la relación que se ve entre ellos.

J. - O sea, lo positivo y lo negativo dentro de la pieza "Interior rojo".

A. - Eso es. Algunas de estas texturas están hechas con el martillo, golpeando la madera.  
Ésta se llama "Personaje urbano". Lleva otros elementos: cobre, clavos...

J. - El cobre se diluye totalmente.

A. - Sí, en la realidad también, no sólo en la fotografía.

J. - Es parecida al "Guerrero".

A. - Sí, ésta tiene también la chapa agujereada buscando el diálogo. Tiene también esas columnas que antes te decía.  
Esta pieza pertenece a la serie "Tempus fugit".

J. - ¿Es la tercera exposición que vas a hacer?

A. - Sí. Estos hierros que ves aquí son siluetas. Una vez que tuve la plancha recortada, la estrujé, la retorcí y, luego, la soldé. Con esta pieza no estoy muy satisfecho, porque caí en el error de volver a interpretar la vieja historia, aunque con un nuevo concepto.

J. - Incorporando el cuerpo humano.

A. - Y por eso me quedó un "pastiche".

J. - Pero, sin embargo, ésta guarda relación con "Personaje con sombras".

A. - Sí, es que ésta viene de "Personaje con sombras"; ésta y otras que ahora veremos.

J. - Por tanto, el origen de "Tempus fugit" es "Personaje con sombras".

A. - Sí.

J. - Y éstas, predominantemente, son de hierro.

A. - Sí, pero también hay madera. Mira: chapa de hierro, "Tempus fugit"; es un personaje con dos partes: el positivo y el negativo. Casi toda la exposición de "Tempus fugit" relaciona positivo y negativo.

J. - ¿Cuántas piezas hay?

A. - 14 ó 15 piezas.  
Estas piezas pequeñitas son de vaciado en plomo.

J. - Pero tienen un color raro.

A. - Sí, están pintadas con acrílicos, esmalte y aceite de linaza.  
La base de todas, como ves, es el cuerpo humano.  
"Tempus fugit" tiene todas las piezas en metal, menos dos que son de madera, aunque, a su vez, tienen metal incorporado: cobre...

J. - ¿Hablamos un poco de éstas?. ¿Por qué incorporas en el suelo el soporte de trocitos de madera?

A. - Esto fué parte del montaje. En realidad no había pensado en incorporar absolutamente nada, pero cuando lo vi en esta sala, me di cuenta que no se integraba, necesitaba un elemento de integración; pensé primero en tierra, pero desistí y finalmente pensé en coger la viruta que me había sobrado de vaciar la pieza y ponerla ahí; y, en lugar de ponerla sin más, busqué esa relación triangular de las piezas en el suelo.

J. - El triángulo positivo que hay dentro del espacio vaciado del tronco...

A. - Lo reproduje en el suelo.

J. - Lo proyectabas como una sombra.

A. - Más que como una sombra, como una continuación de la propia pieza en el suelo. O sea que lo estaba planteando como integración de la pieza en el suelo.

J. - Explicando el proceso de la pieza como si se hubiese vaciado y la viruta estuviese en el suelo.

A. - Sí. Ésta lleva también cobre.  
La otra pieza es de un tronco de plátano, con pino en la parte de arriba. Está toda patinada. Es la misma relación, sólo que aquí hago dos diferencias: el personaje negativo de la anterior pieza se repite aquí (la relación positivo-negativo), y luego las incisiones que hago en el tronco son las mismas que las del "Personaje urbano"; son las relaciones de espacio y tiempo y las modificaciones que se producen.

J. - Pero allí se movían a nivel de textura y aquí llegan a atravesar la pieza.

A. - Sí, atraviesan el tronco y lo modifican; aparecen incluso unos ojos, como parte de la percepción que tenemos de dentro a fuera y de fuera a dentro.



J. - ¿Por qué de amarillo?

A. - Me gustaba. Intenté plantear una relación con los colores, por aquello del cubo y todo eso, pero luego lo pensé bien y dije: "me gusta el amarillo", y lo pinté; utilicé también el negro y el verde.

J. - Estos personajes que surgen en toda la serie, aparecen como negativo, ¿"Tempus fugit" va en relación a la muerte?

A. - Sí, totalmente. Pero no sólo en relación a la muerte, sino en relación a lo poco que representamos, o sea, en relación a nuestro paso en el tiempo y lo que el tiempo nos va modificando; lo que vamos recibiendo y lo que dejamos. También va relacionado con las pinturas prehistóricas.

En esta otra pieza vuelve a aparecer el cubo espontáneamente, no lo pienso, sino que busco un elemento que lo puede integrar entre estas dos maderas y esto que es plástico.

J. - ¿Qué es?, ¿una especie de torso?

A. - Es un torso de mujer hecho de un negativo sobre una cama de escayola y pasado a plástico. Está carcomido, como relación del tiempo. Busqué la relación y surgió el cubo abierto, pero no fui a buscarlo, cuando me di cuenta estaba ahí.

Los materiales son: plásticos hechos con espátula, y plomo; con un molde fui quemando y patinando. La madera es pino y chapeli.

J. - ¿Tienen nombre éstas?

A. - Sí, ésta era "Gran Personaje", pero les puse el nombre allí en la sala. Ahora sería mejor numerarlas.

A casi toda esta serie le llamo "Personajes".

Este mismo planteamiento que hice aquí (en la pieza que comentábamos), me surgió pensando: "¿qué pasaría si lo integro de otra manera?", pensaba dejar las chapas sin más, pero me decidí a ver que pasaba.

Yo tenía un problema con este trabajo porque quería haberle hecho pies, pero no sabía como integrarlos en el volumen. Entonces pensé en poner arena, me descalcé y puse la huella del pie; quedó bien, me gustaba el resultado. Hubiera quedado bien si la huella se hubiera hecho en vaciado, se hubiera integrado de manera más artificial.

J. - Está sin acabar.

A. - Sí, esta pieza se la quedaron ellos y, por tanto, no creo que la acabe. Yo les he avisado que cuando la vayan a poner, me llamen para hacer esto en cemento, para que el propio pedestal que aguante la pieza con el encofrado, tenga la huella. Pero creo que la han colocado ya y no me han dicho nada, mucho me temo que se quede así.

J. - Me recuerda la escultura de Gargallo que hay en el patio del Museo de Zaragoza: "El Profeta".

A. - Pienso que todos los que trabajamos por aquí, estamos influenciadísimo por Serrano y Gargallo.

J. - "Tempus fugit" es la única que tiene título como serie, ¿no?

A. - Sí.

J. - ¿Y la que estás haciendo ahora?

A. - Es la continuación de "Tempus fugit".

J. - ¿Con madera?

A. - Con madera y hierro. En esta serie, el hierro ya no es un material que pones en la madera para decorarla; aquí ya tiene un valor propio.

Incluso en alguno de los trabajos aparece ya la madera como base del hierro, como peana.

Hay otra pieza que está hecha en base a una relación triangular; allí la madera aparece con valor propio, ya no es tronco, es madera. Son dos vigas que he comprado en un almacén de madera, las he limpiado, pulido y cortado en forma triangular; con ellas y con el hierro voy buscando un espacio triangular.

Todas estas cuestiones van en relación al triángulo como elemento que nos da la capacidad móvil.

J. - ¿La cadera humana?

A. - Sí, digamos el aparato locomotor, el triángulo; y el aparato de la percepción, el círculo. Ya no es una relación con la esfera, sino con las cosas circulares que nos rodean.

Lo que me ha motivado a hacer el cambio de estructura, ha sido la relación con el material. O sea, en un principio, el material era algo que a mí me obligaba a trabajar directamente;

ahora, no voy buscando un tronco que me motive, busco la madera que necesito.

J. - ¿Proyectas previamente?, ¿haces las maquetas?

A. - Sí, el motivo de estas maquetas es quitarme el lastre de encima, arrancar, a través de la intuición, esta carga conceptual tan grande que llevamos; y ¿cómo lo puedo hacer?, pues realizando maquetas antes de empezar con la escultura.

Una vez ha salido una maqueta (hecha muy intuitivamente), si se acerca a lo que pienso que podría ser, esa maqueta la aparto y la vuelvo a estudiar; después la trabajo en grande, de la forma más instintiva posible.

J. - Por tanto, el trabajo consiste, primero, en hacer un vaciado tuyo, en general intuitivo, y seleccionar una pieza después; ¿qué determina el aumento de dimensión de esta pieza?

A. - En gran medida lo determina la idea o boceto que yo pensaba realizar a nivel de dibujo. Por ejemplo, cojo un folio y me pongo a dibujar, dejándome llevar por una idea concreta. Cuando llega un momento en que empiezo a jugar con un dibujo determinado, me pongo a hacer bocetos (que son bocetos sobre las ideas dibujadas), hasta que comienzo a ser reiterativo. Entonces observo si la pieza que tengo puede estar relacionada con lo que he dibujado; y de ahí sale la pieza en volumen. Mientras la hago en grande, actúa libremente también, por eso te decía que la pieza de abajo la había hecho tres veces, porque resulta que cuando haces la pieza en grande te das cuenta si responde o no a lo que habías planteado. Entonces, si no responde, la rompes o la guardas y empiezas otra vez.

J. - ¿El tamaño lo haces intuitivamente?

A. - Sí, me dejo llevar por la intuición. Por ejemplo, esta maqueta del aro, está pensada para que vayan paralelos el aro y la madera; en cambio, cuando me he puesto a hacerla en grande, he visto que esa relación me cuadrículaba el espacio, me generaba un espacio cerrado; por eso, lo que he hecho es levantar la madera y, en consecuencia, he abierto el espacio.

Esta pieza, por ejemplo, la empecé forjando un arito de dos centímetros de diámetro; cuando lo tenía hecho vi que con aquello no iba a ningún sitio; entonces cogí perfil de 4x1'50, lo hice y vi que no servía. Finalmente cogí dos perfiles, hice las dos circunferencias y embutí un perfil en el otro, de tal manera que, al meter un perfil en el otro, se producían deformaciones por la presión, ya que no eran exactamente iguales; lo que ha pasado ha sido que las fuerzas hacia fuera, que se han producido, han dado un volumen tremendo, han dado significado al interior y significado a la pieza misma. Ha sido cuando he comenzado a ver clara la escultura.

En relación a la proporción ideal que pensaba que podía tener, he buscado la madera, y lo que me ha pasado ha sido que he tenido que subir la madera casi el doble de lo que había previsto.

J. - El elemento filiforme empieza a aparecer en estos bocetos que haces ahora, o a afianzarse; y contradictoriamente los llamas "Cos".

A. - Antes te hablaba de lo que había empezado a hacer ahora; entre lo que era parte del cuerpo (la percepción) y lo que era movimiento. La relación "Cos", viene de la parte filiforme, que son triángulos (aquello que te decía que el triángulo me daba la relación de movimiento); por eso, el "Cos" en realidad es el triángulo en su forma espacial; son esas relaciones de espirales y de triángulos que ves ahí (en los bocetos); o esa otra forma que está recortada es para mí, precisamente, la relación de percepción.

J. - Es la recuperación del aspecto gestual.

A. - Sí, es un poco eso; y también es ir buscando el estudio del espacio por el espacio; es jugar con el valor escultórico del espacio en sí mismo.

Pero, claro, es el problema de siempre entre el concepto y la realidad; ahora podemos hablar, pero en la exposición no tiene sentido ir explicando todo esto, ya que, en definitiva, lo que tiene valor es la pieza que presentas.

Por ejemplo, aquella maqueta de alabastro es el mismo estudio que este trabajo en alambre, sin embargo, el alabastro se me queda muy clásico y con esto otro puedo romper moldes; me interesa, por tanto, ir por este otro lado.

J. - Es también una cuestión de límites.

A. - Sí, pero fíjate que no cierro los alambres, no provocho espacios cerrados, y el alambre se queda en lo que es: alambre.

J. - O sea, es la línea en el espacio, no es un límite.

A. - Es espacio, en todo caso es delimitar el espacio.

J. - ¿Qué piezas tienes empezadas de estos bocetos?

A. - Tengo nueve piezas terminadas de todos estos estudios. Es la exposición.

J. - ¿Ya la tienes planteada?.

A. - Sí. Mira, el eje de esta exposición es esta pieza de madera que lleva encastada una pieza de alabastro grande (el alabastro es el alambre que ves en este boceto); y en el suelo, lleva una plancha de madera abierta, generando la relación triangular por la que estoy tan preocupado ahora.

J. - Puntualizando un poco, ¿qué razones determinan la utilización de la madera en un principio?.

A. - Yo creo que no he elegido la madera, ha sido la madera quien me ha elegido a mí, porque me acuerdo que tenía diez años y me compraron mis padres un banco de carpintero; yo iba a las serrerías de Calatayud y pedía trocitos de madera (de esos que tiran), y con eso jugaba. Ese fue el primer contacto; luego siempre he estado tallando alguna cosa con navajita.

Ya en Barcelona, en el 78, me encontré en Masnou unas traviesas (en ese momento mi economía estaba a cero) y las cogí con la idea de hacer algo con ellas, no sabía qué; fue cuando me puse a trabajarlas que vi la necesidad de trabajar más la madera. Después vendría el proceso del que hemos hablado antes, de la pintura y demás.

J. - Y aquí, ¿cómo consigues la madera?.

A. - Ahora tengo, por ejemplo, localizadas tres obras en Zaragoza con unos maderos estupendos, voy a ir allí y voy a negociar la compra de la madera.

J. - ¿Predominan las vigas sobre el concepto de tronco redondo?.

A. - Sí, pero no. Predomina la viga en las relaciones en las que no puedo meter el tronco, porque el tronco tiene otro valor para mí, tiene la vida muerta del propio árbol, mientras que la viga es algo que está manipulado y que yo puedo manipular más. Ponerme a manipular un tronco me parece fortísimo.

J. - ¿Consideras que estás agrediéndolo?.

A. - Sí.

J. - Pero en las series que hemos visto hay más vigas que troncos.

A. - Sí, eso ha sido por el propio planteamiento del trabajo.

Por ejemplo en una pieza pensé ponerle un tronco de plátano, pero me veía obligado a rebajarlo tanto, que perdía el valor de tronco, por tanto decidí no cortarlo y no lo puse.

Para poner un árbol, ha de ser en una pieza en la que yo vea muy clara la necesidad de ponerlo, sino, ahí estarán los troncos, en el patio, hasta que me muera; si puedo, no los voy a machacar.

J. - ¿Ni la densidad, ni la economía son motivos a la hora de elegir el tronco?.

A. - No.

J. - ¿Y el significado de la madera?.

A. - Creo que sí. Por un lado está el árbol, y por otro lado está el sentido de crecimiento de esa madera, que siendo un madero, ha estado resistiendo los embates de la gente que ha pasado por encima, los bichitos, etc. Esta sería la simbología simple.

J. - En cuanto a la relación con el entorno: vives en el campo, tienes madera para quemar... ¿cómo relacionas todo esto?.

A. - Hago una diferencia en cuanto a densidad de madera; hay que distinguir entre lo que es madera para quemar y madera de trabajo; aunque hay momentos en que estoy con la sierra cortando la madera de quemar y no me atrevo a cortar trozos, estos los voy separando, porque veo las posibilidades de trabajo de ese trocito de madera.

Madera de quemar es toda aquella que, cuando voy a cortarla, en una primera impresión (totalmente libre), no me dice absolutamente nada, eso es leña.

J. - ¿Y el hecho de vivir en el campo?.

A. - Pues, por supuesto que me condiciona muchísimo; yo en la ciudad no puedo vivir, me resulta claustrofóbico y ya no por el trabajo, sino por mí.

J. - ¿Todavía no has podido montarte el taller?.

A. - Sí, ha sido mayor la necesidad de montar la vivienda.

(Finalmente, comenta sus proyectos respecto a la construcción del taller).

Hola Juan

Compartiría muchos aspectos de la conversación que tuvimos y esto no variarían en nada el contenido de lo hablado. Por eso solo he hecho unas pequeñas correcciones, al considerar el valor vivo de la conversación.

Espero que te viva

Un abrazo  
Jto